

**ALTERNATIVAS E PROPOSIÇÕES PARA  
UMA EXPERIMENTAÇÃO SONORA NA ARTE  
CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA  
PÓS 25 DE ABRIL**

**Hugo Miguel da Costa Oliveira**

**Trabalho de Projecto  
de Mestrado em Artes Musicais: Estudos  
em Música e Tecnologia.  
Orientação: Professora Doutora Paula Gomes Ribeiro.**

**Abril, 2013**

---

## DECLARAÇÕES

Declaro que este trabalho de projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Hugo Miguel da Costa Oliveira

Lisboa, 30 de Abril de 2013

Declaro que este Relatório se encontra em condições de ser apresentado a provas públicas.

A orientadora,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

*Dedico em forma de agradecimento,*

## **INTRODUÇÃO**

Aos meus pais e irmãos,  
à Elsa Oliveira,  
ao António Teodoro,  
à Rita, Miguel e Francisco.

## **CAPÍTULO I**

aos professores deste mestrado:

Paula Gomes Ribeiro,  
Carlos Caires,  
Paulo Ferreira de Castro,  
António Tilly,  
Vincent Debut,  
Isabel Pires.

## **CAPÍTULO II**

aos amigos:

Rui, Tiago, Renato, Jo & Birg,  
Marta T. S., Manel, Mariana,  
Marta R., Diana Combo, Xu,  
Paulo Vinhas, Rui Azinheiro,  
Inês M., César Figueiredo,

...

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

à Joana T.

**PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO  
ALTERNATIVAS E PROPOSIÇÕES PARA UMA EXPERIMENTAÇÃO  
SONORA NA ARTE CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA  
PÓS 25 DE ABRIL**

**HUGO MIGUEL DA COSTA OLIVEIRA**

**RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** arte, som, tecnologia, experimentalismo, *Alternativa Zero*, Ernesto de Sousa, E. M. de Melo e Castro

**RESUMO:** A presente pesquisa tem como contexto as acções artísticas decorridas em Portugal durante as décadas de 1960 e 1970. Visto ser um trabalho desenvolvido a partir da perspectiva de um artista visual, foi feita uma revisão dos conhecimentos relativos à arte contemporânea portuguesa e das referências que abriram caminho para a experimentação conceptual incluindo a sonora. Ao longo dos dois capítulos foram abordados alguns assuntos relativos ao tema, tais como o uso de novas tecnologias electrónicas e digitais, a interacção de diferentes áreas criativas e das suas ferramentas, a exposição *Alternativa Zero* de 1977, o trabalho curatorial de Ernesto de Sousa e o caso particular de E. M. de Melo e Castro com as suas propostas conceptuais, práticas e editoriais.



**INVESTIGATION PROJECT  
ALTERNATIVES AND PROPOSITIONS FOR  
A SONOROUS EXPERIMENTATION IN THE PORTUGUESE  
CONTEMPORARY ART  
POST 25 OF APRIL**

**HUGO MIGUEL DA COSTA OLIVEIRA**

**ABSTRACT**

**KEYWORDS:** art, sound, experimentalism, *Alternativa Zero*, Ernesto de Sousa, E. M. de Melo e Castro

**ABSTRACT:** This research has as context the artistic actions that took place in Portugal during the decades of 1960 and 1970. Given that this work is developed from the perspective of a visual artist, it gives the state of the Portuguese contemporary art and of the references that opened the conceptual experimentation including the sound art. The use of new electronic and digital technologies is pointed, as well as for the interaction of the different creative areas. Throughout these three chapters, some of the issues related to the main subject are addressed, such as the use of the computer as a resource and creative tool, the 1977 *Alternativa Zero* exhibition, the interdisciplinary work of Ernesto de Sousa, and the particular case of E. M. de Melo e Castro with his conceptual, practical and editorial proposals.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO I: Do marcelismo à Alternativa Zero .....	5
Introdução .....	5
I. 1. Primavera Marcelista / movimentações artísticas .....	6
I. 2. A Crítica de Arte .....	8
I. 3. Novos meios de comunicação .....	10
I. 4. Ernesto de Sousa, o curador "profissional com comportamento de amador" .....	13
I. 4. 1. Estudos e práticas em técnicas audiovisuais .....	15
I. 4. 2. Divulgação da arte popular .....	17
I. 4. 3. Contacto com novas modalidades audiovisuais .....	19
I. 5. Alternativa Zero: a exposição das possibilidades .....	22
I. 5. 1. Três "operadores estéticos" .....	25
- E. M. De Melo e Castro / <i>Não há sinais inocentes e             Documentação sobre poesia visual.</i> .....	26
- Ana Hatherly / <i>Poema d'entro.</i> .....	27
- António Palolo / <i>Akasha escolar.</i> .....	29
I. 6. Conclusão do capítulo I .....	31
CAPÍTULO II: A importância de E. M. de Melo e Castro .....	32
II. 1. Engenheiro, crítico, poeta, artista .....	32
II. 2. Crítica e conceitos nas referências bibliográficas <i>IN-NOVAR</i> (1977), <i>POÉTICA DOS MEIOS E ARTE HIGH TECH</i> (1988) .....	39
- Mallarmé e a página em branco .....	39
- Dadaísmo e Futurismo .....	41
- Os meios de comunicação .....	42

II. 3. Poesia experimental / <i>Revue OU - object poematique</i> .....	44
II. 4. Novas tecnologias / <i>Roda Lume</i> .....	52
II. 5. A herança / <i>CTU TELECTU</i> .....	56
- <i>CORNUCÓPIA</i> .....	59
- <i>Palolo</i> .....	60
II. 6. Conclusão do capítulo II .....	62
Considerações finais.....	63
Bibliografia .....	65
Anexo I: Imagens (Capítulo I) .....	76
Anexo II: Imagens (Capítulo II) .....	81

## INTRODUÇÃO

“The deeper artists went into the analogy between colors and musical notes, the more conscious they became of the limits posed by the paint medium and the bounded format.”

Karin v. Maur<sup>1</sup>

Para a componente não lectiva do mestrado em Artes Musicais, de entre as três hipóteses à disposição, a escolha recaiu sobre um trabalho de projecto com uma investigação original, capaz de dar resposta a algumas questões tecnológicas e sócio-históricas surgidas durante o período lectivo. Tendo em conta a formação académica do mestrando (artes plásticas), o estudo aqui apresentado vem no seguimento de uma reflexão acerca das experimentações artísticas contemporâneas que, em Portugal, proporcionaram uma abertura às novas tecnologias, aos novos meios e linguagens, bem como à interacção entre as várias estéticas criativas.

A respectiva investigação teve como ponto de partida as acções promovidas pela geração de artistas portugueses que se revelaram no pós 25 de Abril e que desde a década de 1960 foram actualizando a sua identidade de acordo com as vanguardas artísticas internacionais, tanto da primeira metade do século XX (Futurismo, Dada e Neo-Dada), como do início da segunda metade (Fluxus).

Sabendo que as décadas em questão foram de intenso florescimento artístico, as transformações conceptuais ocorridas durante esse período ficaram limitadas aos interesses artísticos e profissionais do mestrando, recaindo as preocupações iniciais nos seguintes aspectos: abertura a novas linguagens e meios electrónicos (artistas/curadores), apoio e divulgação de acções interdisciplinaridades (eventos/ instituições), experimentação editorial (publicações/ fonogramas). A abordagem editorial vem ao encontro do trabalho de divulgação que o mestrando desenvolve profissionalmente na

---

<sup>1</sup> 1999, *The Sound of Painting – Music in Modern Art*, Munich – London - New York: Prestel Verlag.

área do comércio de fonogramas e publicações independentes. A experimentação editorial é ainda um tema pouco debatido no contexto académico, principalmente quando se dá um cruzamento entre diferentes estéticas, nomeadamente envolvendo fonogramas. Tendo em conta a relação editorial que Melo e Castro, um dos artistas aqui estudados, teve com a experimentação editorial e fonográfica, julga-se este um momento oportuno para abordar o tema.

Pretende-se alargar o conjunto de referências nacionais que contribuíram para o fomento de uma arte transdisciplinar e que podem servir de ponto de partida para pesquisas mais alargadas. Pretende-se igualmente fortacer a existência de uma arte sonora portuguesa para além dos formatos clássicos, sublinhando o círculo das artes plásticas como universo a ter em conta durante os debates académicos, quando relacionados com a experimentação sonora.

Para a compreensão deste projecto é importante referir que, antes de iniciar a frequência neste curso, o mestrando já tinha incorrido no domínio sonoro de forma a estender o acto criativo a outros meios. Paralelamente, foram desenvolvidas algumas ferramentas digitais construídas no *software MaxMSP*, iniciadas durante o seminário artístico do período lectivo.<sup>2</sup> Servem de “local” de experimentação dos vários conceitos sugeridos pelos artistas estudados, mais concretamente Melo e Castro (1977)<sup>3</sup>, que vê nas tecnologias electrónicas o caminho a seguir de forma a acrescentar novos elementos à livreria de sons já existentes. Kadinsky (2003), por exemplo, vê o som como um meio de criação autónomo sem a necessidade de representar a natureza. Acções como a indeterminação, repetição, velocidade, manipulação e intercomunicação fazem parte dos atributos que podem ser explorados através das respectivas ferramentas, proporcionando um ambiente de trabalho bastante moldável aos objectivos pretendidos.

## ESTRUTURA DO PROJECTO

Considerando que os temas circunscritos propõem uma pesquisa direccionada para os novos meios de criação e divulgação, como ponto de partida foram tomadas as

---

<sup>2</sup> A descrição das ferramentas desenvolvidas está disponível na versão em CD deste trabalho.

<sup>3</sup> As datas das citações que uso neste trabalho, referem-se à data de edição da publicação.

seguintes interrogações:

- Quais as condições artísticas e culturais nos anos de pré e pós revolução?
- Qual a importância da geração 25 de Abril na actualização dos programas artísticos contemporâneos portugueses?
- Dessa geração, que criadores e acções se podem tomar como exemplos paradigmáticos relativamente aos planos experimentais, tecnológicos, editoriais e quais os seus contributos?

As questões colocadas estruturam os capítulos que dão corpo a este trabalho. Recuperam-se, no primeiro capítulo, alguns momentos considerados importantes na negociação entre poder político e esfera cultural durante o período Marcelista. É abordada a importante cooperação entre críticos e meios de comunicação para a sensibilização das artes experimentais e também a figura de Ernesto de Sousa e seus múltiplos interesses. Estes foram pontos fundamentais para a evolução da interdisciplinaridade criativa em Portugal, bem como o uso de um vocabulário próprio, adaptado aos experimentalismos da época. Não sendo o centro deste estudo, Ernesto de Sousa deve ser visto como a primeira referência a ter em conta quando foram colocadas as interrogações iniciais. Interessa neste contexto o seu carácter pluralista, para onde convergem artistas e de onde resultam alguns eventos incontornáveis como a *Alternativa Zero*.

O segundo capítulo é dedicado a E. M. de Melo e Castro por várias razões: por ser um precursor da videoarte em Portugal através da poesia experimental, logo, ponto de partida para um entendimento entre arte experimental e revolução tecnológica no contexto artístico nacional; pela capacidade crítica e ensaística, factores que trouxeram até nós alguns textos, escritos nas décadas em estudo, documentos esclarecedores sobre as influências conceptuais (nacionais e internacionais); finalmente, por estimular um programa editorial sempre presente nas suas exposições, ponte de contacto entre criadores de vários países e estéticas – foco neste caso o exemplo da revista *Cinquieme Saison/ OU* do francês Henri Chopin, onde Melo e Castro editou a peça *object poématique* (1966). Ainda no capítulo dedicado a Melo e Castro, no ponto *CTU TELECTU*, é abordado o legado conceptual implícito nas propostas fonográficas que, a

par com as experimentações visuais e sonoras, oferecem alternativas editoriais para a década de 1980.

As considerações finais fazem um apanhado das ideias desenvolvidas ao longo do relatório. Ficam no ar algumas questões que deixam em aberto investigações futuras, lembrando a importância da comunhão artística entre áreas diferentes.

## CAPÍTULO I

### Do marcelismo à Alternativa Zero

“Quando falava sobre a cidade, Marshall McLuhan classificou-a como um fantasma cultural para turistas. Afinal, para os usuários havia ainda a televisão, o telefone, o aquecimento, o vídeo-tape, os sistemas eléctricos e electrónicos que constituem o sistema nervoso central da cidade, assim como o cinema, os compact disc, os computadores pessoais, centenas de revistas e jornais, anúncios impressos, out-doors, fotocopiadoras, alguns tipos de rádio... Cada um, estabelecendo um novo espectro de espaço, uma nova dimensão.”

Emanuel Dimas de Melo Pimenta<sup>4</sup>

### Introdução<sup>5</sup>

No que respeita à intervenção cívica, tal como aconteceu em todas as esferas sociais depois do 25 de Abril de 1974, também a esfera artística quis exprimir a sua liberdade sem qualquer tipo de censura. A exposição *Alternativa Zero*, inaugurada em 1977, é um evento paradigmático a ter em conta quando se pretende abordar as artes experimentais da década de 1970 em Portugal. No entanto, até à data da sua realização, é possível apontar alguns momentos de "abertura" cultural, mesmo quando ainda se vivia sob um regime repressivo, pré-revolução.

Até à “Primavera Marcelista”, a década de 1960 foi marcada por três factores que, influenciaram o tema tratado neste trabalho: (a) o início de uma guerra em África que tocou em todos os tecidos da sociedade, estimulando ainda mais o êxodo da

---

<sup>4</sup> in *Arte e Tecnologia*, Lisboa, 1993: 50, 51

<sup>5</sup> Tendo em conta o tema abordado (experimentalismo nas artes), e a limitação de páginas, as preocupações políticas foram relegadas para segundo plano. Não foram, no entanto, imprescindíveis algumas leituras acerca das políticas do Estado Novo e da época em estudo. A título de exemplo, recomenda-se a consulta da publicação *25 DE ABRIL - UMA AVENTURA PARA A DEMOCRACIA*, que reúne um conjunto de documentos escritos por várias personalidades como: Fernando Rosas, Manuel Braga da Cruz, A. H. de Oliveira Marques, Luiza Cortesão e César Príncipe. Pode ser consultado na internet através do endereço: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/media/Exposicoes/m2.pdf>.



população para países europeus, principalmente França e Alemanha<sup>6</sup>; (b) a consolidação da Fundação Gulbenkian que a autora Isabel Braga (2008), descreve como o Ministério da Cultura que faltava a Portugal e a sua notabilidade que residia no programa de bolsas, proporcionando a uma nova geração de artistas e críticos o contacto com o circuito internacional das artes experimentais; (c) a comunicação entre diferentes actividades criativas tendo como impulsionadora a poesia experimental.<sup>7</sup>

### **I. 1. Primavera Marcelista / movimentações artísticas**

A nomeação de Marcelo Caetano como primeiro ministro, em 1968, marca definitivamente algumas mudanças que se fizeram sentir através dos meios de comunicação.<sup>8</sup> Rita Macedo (2009: 19) salienta este facto, ao escrever que "mesmo entre as publicações não afectas ao regime, como a *Seara Nova*, Marcelo Caetano era visto como 'uma forte personalidade política'". Continuando o programa de recuperação económica e industrial, foram proporcionadas melhores condições financeiras à sociedade civil e consequentemente um acesso mais fácil às novas tecnologias electrónicas de entretenimento. Durante os seis anos em que Marcelo Caetano esteve no poder, foram mantidos alguns acordos entre o aparelho de Estado e a sociedade civil que, embora frágeis, permitiram certas movimentações culturais, em número suficiente para estimular a comunidade artística. Em 1968 surgiu o prémio "Soquil"<sup>9</sup>, em 1969 foi criada a secção portuguesa da AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), em 1971 fez-se a exposição pública de novos artistas portugueses, cujos trabalhos,

---

<sup>6</sup> Tanto num caso como no outro, seja em África ou na Europa Central, convém sublinhar que a importância da saída do país reside no facto de haver um contacto com o exterior, com outras culturas e tecnologias.

<sup>7</sup> Ver o *Caso Paradigmático do "Concerto e Audição Pictórica" (1965)*, estudado por Ana Paula Almeida (2007), no ensaio *O Universo dos Sons nas Artes Plásticas*.

<sup>8</sup> Isto não implica que a máquina tenha deixado de exercer pressões. Em nota de rodapé, Melo e Castro dá conta que, o artigo escrito em 1971 *Abertura Como?*, "foi escrito numa época dura de repressão fascista" (Castro, 1977: 83).

<sup>9</sup> O prémio "Soquil" é um marco por estar directamente ligado à crítica de arte e valorizar a publicidade através do mecenato – patrocinado pela sociedade de produtos de química industrial, foi atribuído entre 1968 e 1972.

decoraram, por intervenção da mesma AICA, o café “Brasileira” no Chiado<sup>10</sup>, no mesmo ano, na Cooperativa Foz Douro, no Porto, Jorge Lima Barreto, protagoniza um *Happening Sonoro*. Também em 1971 acontece a primeira edição do Festival de Vilar de Mouros onde actuaram, entre outros, Elton John, Manfred Mann e os portugueses Quarteto 1111, o *Ciclo de Poesia Experimental e Concreta* (Instituto Alemão, Lisboa), aconteceu em 1973, Ernesto de Sousa organiza em Janeiro de 1974 (com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a partir de uma ideia de Robert Filliou)<sup>11</sup>, o encontro *Aniversário da Arte* (Coimbra), evento que contaria com a presença de alguns dos artistas que participaram posteriormente na *Alternativa Zero*. José-Augusto França (1974: 38)<sup>12</sup>, referindo-se à temporada 1973-74 de exposições estrangeiras em Portugal, regista a exposição do Instituto Alemão, dedicada à arte de computador, como “a melhor exposição do ano.”

A disponibilidade cultural que começava a despontar na sociedade portuguesa, essencialmente nos centros urbanos, reflectia-se também nas movimentações do mercado de arte. Tanto no Porto como em Lisboa, no final dos anos de 1960 começaram a surgir galerias de arte que (aproveitando o trabalho crítico), desenvolveram “uma vertente comercial que até então não tinham tido oportunidade de explorar.” (Macedo, 2009: 23). De notar que, até à data, alguns dos eventos a assinalar como experiências vanguardistas (*Concerto e Audição Pictórica* - 1965; *Conferência-Objecto* - 1967), aconteceram em espaços ligados a livrarias - Galeria Divulgação e Galeria Quadrante respectivamente.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> A importância deste acontecimento é demonstrada no destaque que ocupou na edição de Junho de 1971 da revista *Colóquio Artes*. Nas doze páginas que constituem o artigo, Rui Mário Gonçalves faz um apanhado sobre o evento e, no final, encerra a reflexão a questionar o papel do Museu de Arte Contemporânea que fica tão perto do café “A Brasileira”. Em Outubro do mesmo ano (*Colóquio*, número 5, 2ª Série / 13º Ano), Fernando Pernes, comenta igualmente aquele acontecimento como um dos mais importantes do ano e dá conta dos *happenings* que considera de “amável bom comportamento” (Pernes, 1971: 39)

<sup>11</sup> Filliou, de nacionalidade francesa, foi um membro importante do movimento FLUXUS com quem Ernesto de Sousa manteve contacto desde meados dos anos de 1960.

<sup>12</sup> in *Colóquio Artes* 19 (Outubro de 1974). Infelizmente, França não desenvolve este tema, preocupando-se apenas em registar o “facto de uma exposição estrangeira que, entre outras mais vistosas e mais (por assim ironicamente dizer) ‘artísticas’, foi a mais interessante e a mais útil.” (França, 1974: 43).

<sup>13</sup> Consultar texto de Rita Macedo (2009: 23, 24), no catálogo da exposição *Anos 70 Atravessar Fronteiras*.

## I. 2. A Crítica de Arte

Os poucos críticos de arte, em Portugal, que se interessavam pela experimentação artística, saíam do país e documentavam as transformações nacionais e internacionais. Egídio Álvaro, Melo e Castro, Rui Mário Gonçalves, José-Augusto França e Ernesto de Sousa, publicaram, em artigos espalhados por várias revistas e jornais, os acontecimentos que presenciaram na *V Documenta de Kassel*<sup>14</sup> (de Junho a Outubro de 1972). Sobre essa exposição, Melo e Castro fala de uma "amostra de 'arte de pensar'" (1977: 176) e acrescenta ainda a "tremenda provocação do sentimento colectivo que existe dentro de cada um de nós" (1977: 177). Rui Mário Gonçalves, dá conta que "a arte não exige materiais e técnicas especiais: a imaginação criadora manifesta-se a partir seja do que for" (1972: 45)<sup>15</sup>. Na revista *Colóquio Artes* de Junho de 1970, Francisco Bronze (artista e crítico regular na revista *Colóquio*), acerca da exposição de Cruz Filipe, na galeria 111, chama a atenção para os "novos meios técnicos de expressão" e "as suas possibilidades de comunicar com sectores do público que até hoje têm ficado à margem do processo estético" (Bronze, 1970: 39). Em Fevereiro de 1971, também na *Colóquio Artes*, escreve sobre o trabalho de Jorge Martins, relembrando a rareza com que as notícias de artistas portugueses emigrados, chega a Portugal.<sup>16</sup>

Foi na revista *Colóquio Artes*, editada pela Gulbenkian (dirigida por José-Augusto França a partir de 1970) que muitos desses críticos encontraram o espaço para exaltar a actualidade cultural e artística.<sup>17</sup> Uma das razões e talvez a principal, prende-se

---

<sup>14</sup> Ver nota de rodapé (1), do capítulo I.6 *Os 100 dias da 5ª Documenta*, no livro *Ernesto de Sousa Ser Moderno em Portugal*. É também de sublinhar a importância que a revista *Colóquio Artes* desempenhava no pensamento crítico em Portugal. Francisco Bronze, colaborador regular da revista e bolseiro da Gulbenkian em 1969, insurge-se frequentemente sobre o problema da crítica de arte. Ver como exemplo as introduções dos artigos escritos nos números da *Colóquio* de Fevereiro e Junho de 1969 (42 e 54 respectivamente).

<sup>15</sup> *Colóquio Artes* nº 9, Outubro de 1972, 2ª Série / 14º Ano

<sup>16</sup> Consultar no mesmo número (pp. 59, 60, 61), o artigo de Gil Miranda com o título *os rumos da música concreta*. O autor, escreve que Schaeffer "acabou por ultrapassar as fronteiras da música concreta e estender a sua doutrina a todas as formas de comunicação estética, incluindo designadamente as artes visuais." (Miranda, 1971: 60,61)

<sup>17</sup> No catálogo da exposição *Anos 70 Atravessar Fronteiras*, Rita Macedo desenvolve o tema da acção crítica da revista *Colóquio* no período em questão, onde sugere: "não é possível compreender a lógica das alterações que nele se produziram sem entender que este é o tempo em que a crítica de arte se institucionaliza e se impõe no panorama artístico português" (Macedo, 2009: 19). Para um estudo mais aprofundado da *Colóquio Artes* consultar a seguinte referência: ALVES: Margarida Brito (2007), *A*

com o facto de nunca ter conhecido "limites de expressão literária ou artística." (França, 1974: 4). A música contemporânea não foi excepção e a crítica fazia questão de incluir a opinião de compositores vanguardistas como Constança Capdeville e Jorge Peixinho, assinando artigos sobre as *Jornadas de Música Contemporânea* e Karlheinz Stockhausen, respectivamente.<sup>18</sup>

As exposições eram sempre uma boa ocasião para animar o debate artístico e a exposição da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), em 1974, foi um momento oportuno para rever o papel dos críticos de artes em Portugal. Foi isso mesmo que Fernando Bronze (1974: 66)<sup>19</sup> fez, ao destacar o trabalho de Egídio Álvaro dando "conta duma problemática da comunicação e, porventura, da distribuição das artes."

Este "bombardeamento" cultural por parte da comunidade crítica, através dos meios de comunicação impressos, não se limitava apenas ao circuito institucional, contava igualmente com algumas publicações generalistas interessadas em assuntos da actualidade, como é o caso da revista *Vida Mundial*. Também aí se notava a abertura ao exterior e aos temas emergentes, recrutando os serviços de Ernesto de Sousa e Fernando Pernes ao publicarem artigos relacionados com as artes plásticas.<sup>20</sup>

---

*Revista Colóquio Artes*, Lisboa, Edições Colibri.

<sup>18</sup> Ver artigos na *Colóquio Artes* nº 6, Fevereiro 1972, *Colóquio Artes* nº 18, de Junho de 1974 e o artigo de Stuchenschmidt (crítico e musicólogo alemão especializado em música contemporânea), sobre Xenakis e Penderecki. Sobre John Cage ver *Colóquio Artes* nº 20, Dezembro de 1974.

<sup>19</sup> Ver artigo *carta de Lisboa* na *Colóquio Artes* nº 16, Fevereiro 1974.

<sup>20</sup> SOUSA, Ernesto de, Nostalgia da pintura e antipintura, *Vida Mundial*, Nº 1590 (Novembro de 1969), pp. 61, 63; PERNES, Fernando, Gravuras modernas alemãs, *Vida Mundial*, Nº 1618 (Junho 1970), pp. 59, 60, 61. Em 1975 Ernesto de Sousa colabora regularmente na *Vida Mundial*, ficando responsável pela secção de *Artes Plásticas*.

### I. 3. Novos meios de comunicação

Uma das características na política de Marcelo relacionava-se directamente com o uso da televisão como "um instrumento de acção política e cultural" (Lopes, 2012: 64). Na programação televisiva, a música ocupou desde o início um papel importante com temas divididos entre a música ligeira, a erudita e a folclórica, participando nesses programas muitos dos artistas já "consagrados através da rádio" (Lopes, 2012: 78). Juntamente com a imprensa escrita, a rádio e a televisão contribuíram para a mediação feita entre os aparelhos electrónicos e as várias camadas sociais, abrangendo as necessidades de cada indivíduo.<sup>21</sup> Havia espaço e ânimo suficientes para que um grupo de pessoas se juntasse à volta de um tema comum, editando regularmente artigos de opinião em publicações independentes. Na música, é de destacar o jornal *A Memória do Elefante*<sup>22</sup>, com publicações regulares entre 1971 e 1974.

Caso paradigmático, pouco depois da nomeação de Marcelo Caetano para presidente do Conselho de Ministros, foi o programa *Zip Zip*<sup>23</sup> (1969). A aproximação do programa com o público era total, proporcionando entrevistas no exterior do estúdio de gravação (Teatro Villaret). A programação heterogénea dividia-se entre convidados bem conhecidos do público e artistas que actuavam pela primeira vez em frente a uma assistência.<sup>24</sup> Conscientes do risco que corriam, ao propor um formato televisivo completamente novo em Portugal, Raúl Solnado e Fialho Gouveia recorreram a uma das personalidades artísticas nacionais mais reconhecidas: Almada Negreiros. Segundo

---

<sup>21</sup> No número 1618 da revista *Vida Mundial* (12-6-70), podem ser vistos vários anúncios a aparelhos electrónicos, incluindo gravadores, televisores, rádio e estereofonia. Curiosa, é a referência dada às aplicações possíveis pelos gravadores e que vão desde a gravação de comunicações, de conversações telefónicas, sonorizações de filmes e diapositivos, música ambiente, avisos e informações.

<sup>22</sup> Consultar mais referências no sítio da internet <http://olivrodaareia.blogspot.pt/2011/05/memoria-do-elefante-revisitar-os-meus.html>

<sup>23</sup> Para uma contextualização mais abrangente acerca do papel da televisão no período Marcelista, consultar o capítulo II da dissertação de mestrado de Sofia Isabel Fonseca Vieira Lopes (2012), «*Dois horas vivas numa TV morta*»: *Zip-Zip, Música e Televisão no preâmbulo da democracia em Portugal*, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais - Etnomusicologia.

<sup>24</sup> No estudo de Sofia Lopes (2012: 130), é sublinhado o facto de que a produção do programa recebia por semana "centenas de cassetes de jovens intérpretes que ansiavam aparecer no Zip-Zip". E em nota de rodapé na mesma página, acrescenta: "[...]cassetes Philips que, na altura, e como o José Nuno Martins salienta, eram uma novidade em Portugal e um bem dispendioso."

Sofia Lopes (2012: 124), foi a primeira aparição televisiva do pintor, o que por si só, era motivo suficiente para provocar uma curiosidade acrescida. Aproveitando o sucesso do *Zip Zip* e o consumo de discos que, no ano de 1969, aumentou em 12% relativamente ao ano anterior, foi criada, em 1969, a editora discográfica com o mesmo nome onde foram gravados alguns dos convidados musicais que passaram pelo programa. Com o mercado fonográfico nacional em franca ascensão, esse mesmo ano ficou igualmente marcado pela primeira *Convenção do Disco* organizada em Oñir por Arnaldo Trindade e onde mais de 130 comerciantes puderam assistir aos planos para a dinamização da indústria fonográfica em Portugal.<sup>25</sup> Arnaldo Trindade, responsável pela editora *Orfeu*, desenvolveu, segundo Paula Abreu (2010: 293), um "papel relevante na edição discográfica das novas expressões musicais, nomeadamente dos trabalhos de José Afonso e de Adriano Correia de Oliveira." Além das novas expressões musicais, a *Orfeu* proporcionou também um espaço à poesia que foi aproveitado por alguns dos mais reconhecidos poetas e declamadores portugueses como Mário Viegas, Eunice Munõz, Ana Hatherly, Natália Correia, ou Manuel Alegre.

De notar que, à medida que a ditadura se aproximava do fim, assuntos mais urgentes como a livre comunicação, ocupavam igualmente lugar de destaque na crítica artística. Exemplo disso é o artigo de Fred Forest (1974), *art-communication* editado na revista *Colóquio Artes* de Fevereiro de 1974, onde expõe a mais valia que o artista tem em usar as novas tecnologias dos *mass-media* para quebrar a barreira que existe entre artista e sociedade e estabelecer dessa forma uma acção mais participativa. Através das tecnologias desenvolvidas para os meios de comunicação, além de ser possível manipular características que até aí permaneciam limitadas, é possível também fazer chegar essas obras a um maior número de público.

Como veremos no capítulo II, o investimento feito na RTP por Marcelo Caetano, acabou por proporcionar a Melo e Castro as condições necessárias para as experimentações audiovisuais.

---

<sup>25</sup> Para mais informações sobre este assunto consultar a página oficial de Arnaldo Trindade em: <http://arnaldotrindade.no.sapo.pt>

Com a revolução de 1974 a participação cívica e política estava ao rubro, assim como o meio. A rua era o espaço de eleição, onde se demonstrava a celebração da vida, da liberdade e onde aconteciam variadas acções performativas. Em Agosto de 1974, o *Grupo Acre* pintou a calçada da Rua do Carmo, e um grupo constituído por artistas como Abel Manta, João Vieira, Artur Rosa, ou Palolo, realizou, no mesmo ano, uma pintura colectiva na Galeria Nacional de Arte Moderna (Belém), dando o seu contributo para a liberdade de expressão.<sup>26</sup> De 1974 até à exposição *Alternativa Zero*, foram acontecendo eventos similares onde, cada vez mais, se dava particular atenção ao elemento performativo e ao *mixed-media*. De destacar, em 1976, a *Semana da Arte (da) na Rua*, promovida pelo Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (Maio/ Junho); os *Terceiros Encontros Internacionais de Arte* que aconteceram na Póvoa de Varzim, organizados pela revista Artes Plásticas e pelo *Grupo Alvarez* do Porto (Agosto)<sup>27</sup>, e a visita de Ernesto de Sousa a Malpartida para a inauguração do Museu Vostell.<sup>28</sup>

O período de 1974-1976 ficaria ainda assinalado, positivamente, pela abolição da Censura e do Exame Prévio pela mão do MFA, logo em Maio de 1974 e, negativamente, pela nacionalização dos serviços de televisão e de rádio (Abreu, 2102: 321, 322). Também importante foi a consolidação de um Centro de Arte Contemporânea na cidade do Porto, presidido por Fernando Pernes, a funcionar nas instalações do Museu Soares dos Reis.

---

<sup>26</sup> Este evento não se limitou à pintura mural. Ernesto de Sousa publicou um artigo na *Colóquio Artes* nº 19 (Outubro de 1974), dando conta que "a festa se constituiu de outros componentes cujo doseamento no resultado final não é fácil estabelecer. Um caixão deitado ao Tejo, o enterro do fascismo; as canções 'heróicas' de Lopes Graça [...]" (Sousa, 1974: 46)

<sup>27</sup> Consultar revista *Colóquio Artes* nº 29 (Outubro de 1976: 70, 71, 72), e respectivos artigos de Ernesto de Sousa e Eurico Gonçalves para melhor contextualização.

<sup>28</sup> Este contacto tornar-se-ia importante, resultando daí um convite para a *SACOM II (Semana de Arte Contemporânea de Malpartida - 1979)*, levando até Cáceres uma comitiva de artistas portugueses. O tema a explorar seria o *Fluxus* e as acções portuguesas foram apresentadas da seguinte forma: "Comidas Portuguesas" (9/IV/79) - João Vieira e Tília Saldanha, 'Concerto Fluxus' (8/IV), partic.(ação) portuguesa: António Barros, *Verdade*; Ção Pestana, *Tu Boca* (processo a completar); Tília Saldanha, *Oblación*; Julião Sarmento, *performer*, Ernesto de Sousa, *Fluxus*; Alberto Carneiro, *Silencio e Vacio*; Joana Rosa, *Trespaso mi Sombra*; Cerveira Pinto, *Yo Casi No Se Fluxus / Pero Me Gusta*." (Sousa, 1979: 60) - consultar artigo de Ernesto de Sousa na *Colóquio Artes* de Setembro de 1979 (de notar que, no catálogo *Portugueses En El MYM / ¿ y qué hace usted ahora?* editado em 2001 pelo Museu Vostell/ Galeria Diferença, a referência para o artigo direcciona para a *Colóquio Artes* de Dezembro de 1979, embora o número da edição seja o mesmo).

O interesse que os artistas demonstravam pelas tecnologias electrónicas, através das quais poderiam explorar as possibilidades plásticas oferecidas pelo suporte vídeo e alterações na fita, seja pela adulteração como pela manipulação do material gravado, manteria um objectivo visual. Como iremos ver no caso de Palolo, ao iniciar as primeiras experiências em finais da década de 1960, a partir de uma câmara *super 8*, não dispensou o contacto com dois músicos para complementar o vídeo. Pelo facto de explorarem a fonética e com o intuito de enriquecer os eventos performativos, os poetas experimentais já incluíam nos seus eventos aparelhos de gravação (por exemplo o *Concerto e Audição Pictórica* descrito anteriormente). No entanto, antes do 25 de Abril de 1974 e de acordo com o depoimento de Vítor Rua, o acesso a aparelhos electrónicos de manipulação áudio estava muito limitado e as lojas que comercializavam instrumentos electrónicos eram quase inexistentes (no Porto, a *Casa Ruvina*). Os sintetizadores, por exemplo, eram importados de França através de uma encomenda especial. Só com muito esforço é que seria possível ter um estúdio em casa, ainda assim limitado às tecnologias mais acessíveis sem grande possibilidade de manipulação. No capítulo dedicado a Melo e Castro, compreende-se que só a partir de meados da década de 1970 é que se vai institucionalizar o apoio às artes experimentais no formato audiovisual.

#### **I. 4. Ernesto de Sousa, o curador “profissional com comportamento de amador”**

Foi assim que José Augusto-França (1987: 11), definiu Ernesto de Sousa, um “profissional com comportamento de amador”, descrevendo-o ainda como uma pessoa “com tanta inocência, tão coerente insensatez e tão generosa necessidade... Numa terra de amadores a suporem-se profissionais, era preciso fazê-lo, como ele sempre fez e faz, entre amigos e inimigos.”

Apesar de já ter sido alvo de alguns estudos<sup>29</sup> não é viável escrever sobre a arte

---

<sup>29</sup> O estudo de Mariana Pinto dos Santos *Vanguarda e outras Loas – Percorso Teórico de Ernesto de Sousa*, publicado pela Assírio & Alvim em 2007 é um exemplo que deve ser tomado em conta pela sua alargada reflexão acerca das referências estéticas de Ernesto de Sousa, incluindo a relação com as artes gráficas e o cinema experimental.



experimental da década de 1970 sem referir o nome de Ernesto de Sousa. A sua abrangência artística é tão vasta e o seu discurso tão actualizado que é possível encontrar nas suas palavras várias referências à importância do artista numa sociedade tecnológica - o artista da sociedade tecnológica, capaz de experimentar, controlar e manipular através da atitude inventiva, ao contrário do ocioso que se vê numa posição de alienado.<sup>30</sup>

Rui Mário Gonçalves (1976: 36)<sup>31</sup> sublinha o importante papel de animador que o crítico Ernesto de Sousa teve em "duas acções notáveis, mostrando a obra de George Grosz e divulgando a arte do *video tape*."

O papel que Ernesto de Sousa ocupou durante esse período foi mais do que um simples "operador estético", termo que ele gostava de usar tanto para definir a sua pessoa como os vários intervenientes da vanguarda que publicitava (Sousa, 1997: 81). Quando chega o momento de pôr em prática a AZ, Ernesto de Sousa já tinha feito um percurso que lhe permitia ter uma visão abrangente sobre o panorama artístico português e estrangeiro. Na introdução do livro *Itinerários* a Secretária de Estado da Cultura escreve: "A presente exposição sobre Ernesto de Sousa virá inventariar, agora, as actividades de alguém que se definiu nas últimas dezenas de anos como um animador cultural e um investigador de diversos caminhos da estética e da história de arte." (Gouveia, 1987: 3).

Sensível e educado a partir de uma relação muito próxima com as imagens, quer fixas quer em movimento, Ernesto de Sousa teve também a oportunidade de conviver com as novas tecnologias de projecção. Na apresentação biográfica do catálogo da exposição *Itinerários*, Estela de Sousa e Fernando Camecelha (1987: 73) descrevem o ainda muito novo Ernesto de Sousa em contacto com o aparelho de projecção *Pathé-baby* e com um outro aparelho de projecção fixa. Já como aluno da Faculdade de Ciências de Lisboa os conhecimentos de química dão-lhe as bases para compreender o fabrico de tintas levando-o depois a entrar em contacto com o mundo artístico.

---

<sup>30</sup> Ver artigo na revista *Colóquio Artes* nº 16, Fevereiro 1974, pp. 26, 27.

<sup>31</sup> Mais uma vez, este assunto não é desenvolvido, servindo apenas de referência para o balanço da temporada 1975-76 na *Colóquio Artes* nº 29 (Outubro de 1976).

Até chegar à *Alternativa Zero* de 1977 a sua personalidade artística foi definida por um percurso multidisciplinar e talvez tenha sido por causa disso, a juntar à atitude descomprometida como “profissional da arte”, que a discussão em torno da sua descontinuidade biográfica suscite diferentes opiniões<sup>32</sup>.

Para este estudo, inserido na temática das novas tecnologias electrónicas, digitais, editoriais, e nos conceitos experimentais, devemos considerar alguns momentos no percurso de Ernesto de Sousa que ajudam na contextualização do tema apresentado. É curioso constatar que, apesar da "dispersão" temática no pensamento de Ernesto de Sousa, é possível traçar uma série de relações lógicas que vão da primeira modernidade portuguesa da revista *Orpheu* até ao início da década de 1980 e dos experimentalismos sonoros e editoriais dos *Telectu*.

#### **I. 4. 1. Estudos e práticas em técnicas audiovisuais**

Foi essencial o convívio que Ernesto de Sousa teve com Almada Negreiros, aquele que foi um dos grandes representantes da primeira geração de artistas modernos portugueses<sup>33</sup>, e a pessoa que através de um artigo escrito em 1935, direccionou o pensamento de Ernesto de Sousa para uma consciência verdadeiramente moderna. Uma consciência que permite ver nos avanços tecnológicos uma libertação das acções criativas e um incentivo à imaginação. Transcrevendo dois parágrafos do artigo de Almada Negreiros, figura outra ideia que seria fundamental para a consciência

---

<sup>32</sup> Mariana Pinto dos Santos (2007: 20, 21), faz essa comparação a partir dos textos de Miguel Wandschneider (catálogo da exposição *Revolution My Body*, Gulbenkian, 1998), João Fernandes (catálogo da exposição *Perspectiva: Alternativa Zero*, Serralves, 1997), e Miguel Leal (dissertação de mestrado *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977*, Faculdade de Letras do Porto, 1999).

<sup>33</sup> José-Augusto França (2000), propõe quatro gerações até 1980: a primeira (1915-1917), num contexto futurista com Amadeo de Sousa Cardoso, Almada Negreiros, Fernando Pessoa; a segunda (1935-1945) que ele considera morna e passiva, ao serviço do S.P.N. de António Ferro, representada por Mário Eloy e Eduardo Malta; a terceira e quarta geração (1947-1974), que abrange contribuições de Júlio Resende, Júlio Pomar, o surrealismo de Vespêira, A. Pedro, A. Dacosta, Cruzeiro Seixas, Cesariny, exemplos da terceira geração, e da quarta geração, Lourdes Castro, Paula Rego, René Bertholo, João Cutileiro, Ernesto de Sousa, aqueles que já tinham ao seu alcance a bolsa “oferecida” pela recente Fundação Gulbenkian. Pelo meio a redescoberta de Amadeo que faz com que estas últimas gerações retomem alguns dos programas da primeira.

constantemente actualizada de Ernesto de Sousa, ponto igualmente identificável no programa do *FLUXUS*<sup>34</sup>:

“Mas enquanto o cinema não atingir o seu verdadeiro programa inextinguível de ilusão, de conhecimentos, de fantasia, de veracidade e de realismo, enquanto a imaginação não estiver bem assente nos seus legítimos alicerces individuais, a Arte não poderá começar ainda a sua grande obra para todos.

Arte para todos é o contrário de Arte para o público. Arte para todos é o mesmo do que a imaginação de cada um dos que fazem parte do público; ao contrário da arte para o público onde a finalidade é o público em conjunto e sem levar em conta a personalidade de cada um dos espectadores que o compõem.” (Negreiros, 1935: 16)

Durante a primeira metade da década de 1950, Ernesto de Sousa enceta numa formação internacional em tecnologias audiovisuais. Estuda técnicas de cinema e de som em Paris e em Londres, expandindo assim o campo de acção que vinha desenvolvendo no campo das artes plásticas.<sup>35</sup> Este envolvimento com o cinema faz com que realize obras de referência no panorama português como por exemplo *O Natal na Arte Portuguesa* (1954) e *Dom Roberto* (1962), obra referenciada como exemplo do neo-realismo português. São de sublinhar igualmente as curtas metragens publicitárias<sup>36</sup> de 1959 realizadas para a marca Shell com o título *Rodando Pelos Caminhos*, deixando antever um percurso multi temático. Paralelamente à activa ocupação editorial/crítica, iniciada na década de 1940 como colaborador de algumas revistas nacionais (*Seara Nova*, *Colóquio Artes*, *Vida Mundial*), e como membro da AICA portuguesa (Association Internationale des Critiques d'Art), Ernesto de Sousa desenvolveu novas experiências audiovisuais como veremos no ponto mais à frente.

A nova geração de cineastas à qual pertence Ernesto de Sousa vem do movimento cineclubista, um movimento que reivindicava facilidade na obtenção de cópias não comerciais de filmes independentes, bem como um programa documental

---

<sup>34</sup> Tema desenvolvido no capítulo dedicado a E. M. De Melo e Castro.

<sup>35</sup> Para uma referência mais pormenorizada consultar biografia cronológica no livro *Ernesto de Sousa - Itinerários* (1987: 75-79).

<sup>36</sup> Miguel Wandschneider (1998: 17), desvaloriza estes filmes publicitários como sendo insignificantes e o reflexo da “impossibilidade de desenvolver uma actividade como cineasta minimamente estruturada”.

através de revistas especializadas. Os estatutos cineclubistas foram definitivamente comprometidos pelo decreto de lei de 1956 que criou a Federação Portuguesa de Cineclubes e viram os encontros que promoviam proibidos em 1959 por serem considerados movimentos dispersos e com carácter subversivo.

Acerca de *Dom Roberto* e da importância que o movimento cineclubista representou na vida e no trabalho de Ernesto de Sousa, Paulo Filipe Monteiro (2001: 308) escreve ainda:

“...o único filme que podemos considerar como filho do movimento cineclubista é *Dom Roberto*, de José Ernesto de Sousa, artista plástico, crítico e dirigente cineclubista que consegue financiar e rodar o filme sem qualquer apoio estatal, graças ao entusiasmo do movimento. Este facto já faria do filme, justamente, um caso à parte do novo cinema, que não mais seguiria um esquema de produção deste tipo.”

#### **I. 4. 2. Divulgação da arte popular<sup>37</sup>**

Ernesto de Sousa vê na arte popular, o constante retorno à essência humana, o constante recomeçar que toma forma nas peças de Rosa Ramalho, Mistério e Franklin Vilas Boas<sup>38</sup>; nestes artistas encontra matéria suficiente para entender a pureza criativa que julga necessária para o conhecimento da sociedade moderna, ponto de partida para as urgentes rupturas. Maria Estela Guedes (1987: 13), sublinha esse facto ao escrever que “Ernesto de Sousa, paradoxalmente, sempre se interessou pela arte popular, porque ela é pre-texto, arqui-texto, um antes da escrita. No nosso plano sincrónico, ela representa uma região originária, um *ab initio*.”

No entanto, esta relação com a arte popular não apareceu subitamente na exposição de 1964 *Quatro Barristas Populares do Norte*. Em 1946, na Associação Académica da Faculdade de Ciências, Ernesto de Sousa organizou a *Semana de Arte Negra*<sup>39</sup>. Aí apresentou o texto *A escultura negra e a escola de Paris* e estabeleceu a

---

<sup>37</sup> Ernesto de Sousa foi bolseiro da Gulbenkian para o estudo da arte popular em 1967.

<sup>38</sup> Rosa Ramalho (1888-1977 / Barcelos) e Domingos “Mistério” (1921- / Barcelos), trabalhavam o barro, Franklin (1919-1968 / Esposende), esculpia a madeira.

<sup>39</sup> Inserida no evento estava também a *Exposição Comparativa da Arte Negra e da Arte Contemporânea* com desenhos de Modigliani, Almada, Amadeo de Souza-Cardoso, reproduções de Picasso, e Matisse.

ligação já conhecida do trabalho de alguns artistas vanguardistas com a arte africana. Nos anos seguintes continua o trabalho de descoberta acerca da arte popular, uma arte que ele considerava pura e imune num país de “predomínio rural, [...] onde uma sociedade de consumo se vai constituindo, com a instauração de poderosas mediatizações, tecnologicamente avançadas...” (Sousa, 1987: 44) e que mantinha relações com a *arte culta*<sup>40</sup>, através de um “íntimo parentesco” (Sousa, 1987: 34). Em 1961 organiza a Semana de Arte e Folclore Africano em colaboração com o Clube Universitário de Jazz e em 1963 participa em colóquios sobre o tema *O Povo nas Artes e nas Letras* com a promoção das Associações de Estudantes.<sup>41</sup>

Também ao escrever sobre o trabalho de prospecção feito no campo da arte popular<sup>42</sup>, Ernesto de Sousa (1987: 37) reforça o importante papel que as novas tecnologias (fotografia e cinema) representam no conhecimento estético dessa arte “ingénua”. Uma arte que, com as suas diferenças, é ainda assim capaz de encontrar pontos comuns com o pensamento das vanguardas contemporâneas. Prova disso é a exposição no Museu de Arte Antiga que, em Julho de 1987, mostra doze fotografias tiradas por Ernesto de Sousa, representando esculturas de várias épocas.<sup>43</sup> No artigo *Chegar Depois de Todos com Almada Negreiros* escreve que “quando o Almada Negreiros de repente, e quase como falando para ele próprio, me disse da sua perplexidade perante a própria obra. [...] (Eu ouvia o 'meu' genial e iletrado escultor

---

<sup>40</sup> Para Ernesto de Sousa (1987), *arte culta* é aquela que se mantém perto da cultura popular, rural, sem estabelecer uma integração nos ciclos culturais a que pertence nominalmente e dá o exemplo da arte dos fazedores de canga e jugos do Douro e Minho, com as manifestações decorativas do românico.

<sup>41</sup> Informação retirada da biografia cronológica do catálogo *Itinerários*, pp 81,83.

<sup>42</sup> Contemporâneas deste interesse etnográfico são as pesquisas e consecutivas recolhas/gravações feitas por Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça. Esta redescoberta das origens causa um sentimento ambíguo porque, se por um lado encaixava no programa de Salazar pelas suas características nacionalistas (mesmo assim o trabalho de Giacometti era constantemente vigiado de perto), por outro ia ao encontro das ideias de Ernesto de Sousa que via na ingenuidade da arte popular a pureza criativa sem obedecer a regras nem a relações económicas. Em entrevista concedida em 1971 a Mário Vieira de Carvalho (publicada no Diário de Lisboa, a 18 de Junho), Giacometti fala das condições que encontrou em Portugal em finais da década de 1950; dos poucos recursos tecnológicos, contando apenas com o seu gravador e da prospecção por conta própria feita com Lopes Graça. Nesta mesma entrevista, Giacometti fornece alguns elementos importantes relativamente à influência que os novos meios de comunicação (televisão, rádio), têm nas comunidades rurais.

<sup>43</sup> Para visualizar a recolha fotográfica do evento, aceder ao seguinte endereço electrónico: <http://www.ernestodesousa.com/?p=123>

Franklin, a fazer observações semelhantes).” (Sousa, 1998: 85).

Para finalizar a ideia apresentada neste ponto é importante ter em conta a relação que Ernesto de Sousa (1987: 41) estabelece entre a morfologia das esculturas de Franklin ou Rosa Ramalho e a morfologia das esculturas "quinhentistas ou seiscentistas dos iorubas ou dos povos de Benin." Deixa assim no ar a capacidade que a sua personalidade tem em transferir valores de uma realidade para outra, abrindo caminho para o relacionamento entre os vários agentes criativos de diferentes épocas, quer sejam artistas, conceitos ou tecnologias. Em 1964 Ernesto de Sousa organiza na Galeria Divulgação uma exposição intitulada *Quatro Artistas Populares do Norte* com as peças de Rosa Ramalho, Mistério, Quintino Neto e Franklin Vilas Boas.

#### **I. 4. 3. Contacto com novas modalidades audiovisuais**

O percurso feito por Ernesto de Sousa desde os seus primeiros contactos com o cinema, passando pelo aparentemente paradoxal interesse pela arte popular, revela uma abertura de espírito que nunca recusou novas atitudes perante a realidade artística e tecnológica. Em 1969, durante a sua participação no *Iº Festival de Arte Colectiva 11 Giorni a Pejo* que destacava a “grande importância ao audiovisual em modalidades diversas” (Guedes & Camecelha, 1987: 91), Ernesto de Sousa encontrou um universo de possibilidades onde as diferenças entre as várias disciplinas criativas baixavam as suas barreiras proporcionando novos lugares de experimentação. No seu vocabulário ficariam então fortalecidos alguns conceitos como “poesia visual” e “poesia fonética”, “happening”, “cinema underground”, “experiências com computador”, “envolvimentos”, “música electrónica”, ou “múltiplos”.<sup>44</sup>

Resultado deste percurso e do entusiasmo que caracterizava Ernesto de Sousa perante novas possibilidades de criação, foram apresentadas, entre outras, as obras intermedia *Nós Não Estamos Algueres* (1969), e *Luis Vaz 73* (1975), a segunda em

---

<sup>44</sup> A jornalista Maria Antónia Palla, que acompanhou Ernesto de Sousa na viagem a Itália, documentou num artigo o ambiente que ali se vivia - publicado no *O Século Ilustrado*, nº 1657, 1969/10/04. Disponível no sítio da *internet* dedicado a Ernesto de Sousa com o título *Umas Calças em Troca de um Desenho (Pejo)*.

parceria com Jorge Peixinho. Em Janeiro de 1974 organiza com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (a partir de uma ideia de Robert Filliou<sup>45</sup>) o encontro *Aniversário da Arte* (Coimbra).<sup>46</sup>

Ernesto de Sousa é então uma entidade multifacetada, o ponto de partida para este objecto de estudo sem se tornar a figura central. Durante o período em que exerceu a sua actividade crítica e divulgadora, tocou alguns dos aspectos considerados essenciais para as movimentações experimentais pós 25 de Abril.

“...um trabalho sobre a comunicação; não sobre as coisas, mas sobre as relações entre as coisas, não sobre os objectos mas sobre os acontecimentos. As concepções de uma arte aberta, de uma arte-participação continuam nos nossos dias as descobertas dadaístas. [...] Factor de desintegração, a obra de arte verdadeiramente moderna contém em si a sua própria destruição.” (Sousa, 1998: 75)

Analisando os textos de Ernesto de Sousa somos constantemente confrontados com um conjunto de referências, que demonstram a avidez com que procurava as respostas nas palavras de outros autores. Quando escreve sobre a desmaterialização da arte invoca Hegel (Sousa, 199: 27), se o tema entra no campo da antropologia já tem conhecimento dos estudos de Claude Lévi-Strauss (Sousa, 1987: 38). Nas palavras de outros autores (citação de Monteiro na página 17 deste trabalho), é possível atribuir a Ernesto de Sousa vários títulos sem que isso comprometa a validade da sua obra; talvez tenha sido o seu lado de artista plástico que contribuiu definitivamente para a experimentação cinematográfica, explicando a recepção pouco entusiástica de *Dom Roberto* pelos realizadores que protagonizariam o novo cinema português.

A importância de Ernesto de Sousa durante os anos de 1970 é sublinhada pela ponte que faz entre os centros de criação artística internacional e a arte portuguesa. É este papel de contaminador que estimula o grupo de artistas inseridos na *Alternativa Zero*, e é nessa altura que a arte portuguesa entra finalmente em uníssono diálogo com a

---

<sup>45</sup> Francês, membro importante do movimento FLUXUS com quem Ernesto de Sousa manteve contacto desde meados dos anos de 1960.

<sup>46</sup> Para uma análise mais extensa acerca destas acções intermédia de Ernesto de Sousa consultar o catálogo da exposição *Ernesto de Sousa, Revolution My Body*, Fundação Calouste Gulbenkian, CAM-JAP, Junho 1998.

europa vanguardista<sup>47</sup>.

O programa de intercâmbio levado a cabo por Ernesto de Sousa é comparável àquele que, como vamos ver mais à frente, E. M. de Melo e Castro levou a cabo com os poetas experimentais brasileiros. É portanto mais do que justo que o papel crítico e curatorial de Ernesto de Sousa, ele próprio assumindo também o papel de artista com regularidade, seja essencial como ponto de encontro na pesquisa de artistas contemporâneos que propuseram nas suas acções uma atitude interdisciplinar – os resultados eram então definidos como *mixed-media*<sup>48</sup>. Acções de Jorge Peixinho, E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares, Ana Hatherly, António Palolo, Grupo ADAC, Júlio Bragança com Lídia Cabral e Pedro Cabral, entre outros, demonstraram uma combinação de valores entre as disciplinas criativas (música; escultura; pintura; poesia). Combinação essa que noutras épocas da história da arte, foi fundamental para a evolução artística, provocando uma transferência de propriedades que dificilmente seria possível ao manter um programa clássico centrado na representação da natureza.<sup>49</sup>

O conjunto de nomes reunido na *Alternativa Zero* possibilitou uma pesquisa mais assertiva do caso português e o entusiasmo que o organizador Ernesto de Sousa manteve pelo movimento *Fluxus*, bem como a relação próxima mantida com algumas das personalidades representativas desse movimento (Joseph Beuys; Robert Filliou; Wolf Vostell), foram pontos essenciais na evolução das artes em Portugal após o 25 de Abril – nomes como o de E. M. de Melo e Castro, Rui Mário Gonçalves, Rocha de Sousa, Egídio Álvaro<sup>50</sup> e José Augusto França permitiram uma compreensão crítica mais apurada do panorama nacional durante a década de 1970 e respectiva relação com

---

<sup>47</sup> De notar que Ernesto de Sousa tinha algumas reservas em usar o termo “vanguarda”, referindo que, muitas vezes, a retaguarda tem tanta importância quanto a linha da frente. (1998: pág. 24).

<sup>48</sup> Ver capítulo com o título *Mixed-Media* no livro Ernesto de Sousa *Ser Moderno em Portugal* (1998: 269).

<sup>49</sup> Ver por exemplo *The Sound of Painting – Music in Modern Art*, de Karin v. Maur, ou *O Universo dos Sons nas Artes Plásticas* de Ana Paula Almeida.

<sup>50</sup> Egídio Álvaro é, na crítica portuguesa, outro caso particular que merece a devida atenção. Nas palavras de Ana Luísa Barão (2009: 1), "o carácter multidisciplinar da performance como plataforma de cruzamento de diferentes formas de expressão foi um dos vectores das propostas expositivas de Egídio Álvaro durante este período, envolvendo campos como a música, a dança ou a poesia visual." Para mais informação consultar artigo da autora em: [http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2009/05\\_Ana\\_Luisa\\_Barão.pdf](http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2009/05_Ana_Luisa_Barão.pdf)



as propostas internacionais.

Através de uma figura como a de Ernesto de Sousa foi possível actualizar aquele panorama, colocar Portugal nas rotas criativas internacionais e promover um programa contemporâneo repleto de experimentação.

Desde 1992, o seu nome é usado para a BES (Bolsa Ernesto de Sousa), projecto de incentivo à arte experimental intermédia que já premiou criadores a considerar para este estudo tais como: Rafael Toral (1994), Paulo Raposo (1996), André Gonçalves (2005).<sup>51</sup>

### **I. 5. Alternativa Zero: a exposição das possibilidades**

“Repositório de frustrações? Macaquear do que se vê lá fora? Paranoia provinciana? De tudo isso AZ pode ser acusada mas ninguém lhe tira o mérito de ser uma corajosa pedrada no charco. Se a esta alternativa zero, se seguissem a um, a dois e a três, daríamos por bem empregadas as desilusões, as irritações, que várias vezes nos atravessaram durante o tempo que AZ funcionou. AZ interessa na medida em que é uma aposta e um desafio. A ele todos nós teremos de responder mais tarde ou mais cedo.”

Helena Vaz da Silva<sup>52</sup>

O evento *Alternativa Zero* aconteceu em Fevereiro/Março de 1977, na Galeria Nacional de Arte Moderna em Belém, sendo a sua característica mais importante, a de juntar no mesmo espaço um grupo de artistas capaz de ilustrar o subtítulo *Tendências Polémicas da Arte Portuguesa Contemporânea*<sup>53</sup>. Também no seu programa estava

---

<sup>51</sup> Rafael Toral mantém uma actividade regular e é representado por várias editoras discográficas internacionais (*Touch*, no Reino Unido; *Moikai*, nos Estados Unidos; *Staubgold* e *Tomlab* na Alemanha). Paulo Raposo tem a sua própria editora (*Sirr*), onde editou entre muitos outros, trabalhos do artista inglês Janek Schaefer. André Gonçalves desenvolve neste momento uma série de instrumentos electrónicos disponíveis no seu sítio da internet ([www.addacsystem.com](http://www.addacsystem.com)).

<sup>52</sup> *in Perspectiva: Alternativa Zero*, 1997: 173

<sup>53</sup> O artigo de Isabel Nogueira (2008: 7, 8) *Alternativa Zero (1977): O Reafirmar da possibilidade da criação* faz uma recensão a este evento e adiciona informação que considero pertinente, como por exemplo o facto de que a decisão de fazer a exposição saiu do congresso de 1976 da AICA, presidida por Salette Tavares. Sobre esse congresso, Ernesto de Sousa escreve um artigo para a *Colóquio Artes* de Outubro de 1976.

anunciada a apresentação de filmes, teatro, *happenings*, música, rituais. Foi palco para as cerimónias do grupo nova iorquino *Living Theatre*, activo desde finais da década de 1940 e cujo nomadismo na década de 1960 foi então aproveitado por Ernesto de Sousa para uma acção em Lisboa. Apresentaram um novo ciclo pensado para ser estruturado de acordo com o espaço e que, tendo em conta o título de uma das acções (*Seven Meditations on Political Sado-Masochism*)<sup>54</sup> seria certamente censurado antes do 25 de Abril.

Em 1997, vinte anos depois da exposição *Alternativa Zero: Tendencias Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, a Fundação de Serralves inaugurou o novo museu de arte contemporânea ao reconstituir a mesma exposição, actualizando dessa forma um momento da história da arte portuguesa, importante para a compreensão da situação artística que se viveu em meados dos anos de 1970 em Portugal. Essa exposição que, citando um artigo da revista *Arte Ibérica* (Agosto/Setembro 1997), “efectua um trabalho arqueológico importante, de restauro de obras, situações e percursos” (Sardo, 1997: 19), vem elucidar uma nova geração de artistas portugueses sobre as acções e ideias de um conjunto de criadores que na época propunham um campo de acção ao nível dos programas internacionais.

Uma cuidada leitura do catálogo editado por Serralves permite estabelecer alguns pontos essenciais nas novas tendências da arte portuguesa que, desde a formação intelectual do organizador até às diferentes propostas dos vários artistas<sup>55</sup>, abre um leque de possibilidades criativas e curatoriais. A *Alternativa Zero* é assim um trabalho de curadoria sem entraves programáticos nem censuras políticas, apenas limitado pelas verbas disponibilizadas. Esta exposição apresenta uma série de propostas interdisciplinares, arrojadas para a época mas que neste momento são o campo de acção de muitos artistas. Conceitos como o “mixed-media”, “happening”, “videoarte”, “poesia

---

<sup>54</sup> Referenciado por Ernesto de Sousa na revista *Colóquio Artes* n° 33 como “Meditações...”.

<sup>55</sup> Ernesto de Sousa faz a seguinte estatística provisória dos 41 nomes registados: 10 expuseram pela primeira ou segunda vez em Portugal; 15 são “professores” no ensino superior ou em escolas especializadas (E.S.B.A.P, E.S.B.A.L., Conservatório de Lisboa, Universidade Nova, AR.CO, C.A.P.C., etc); 18 (43% ) vivem em Lisboa; 14 (34%) vivem fora de Lisboa, Porto, Coimbra, Évora-Monte, Algarve, 9 (21%) vivem no estrangeiro, Paris, Nice, Londres, Bruxelas, Holanda. in Catálogo, Perspectiva: Alternativa Zero, Fundação de Serralves (1997: 239)

concreta”, ou “elementos sonoros”, partilharam o mesmo espaço sem antever a importância que o tempo lhes iria dar. Passados quinze anos após a reedição de Serralves, a herança daquela geração faz-se sentir cada vez mais, sendo referência incontornável em recentes estudos sobre a arte contemporânea portuguesa<sup>56</sup>, disponibilizando dessa forma bibliografia e informação actualizada que permite então construir um mapa bem estruturado das transformações criativas em Portugal. Mais do que nomes soltos, a A.Z. de 1977 registou um conjunto de participantes que, através das suas acções, se tornariam figuras representativas dessa contemporaneidade<sup>57</sup>.

Muitos desses participantes foram os catalisadores que, em Portugal, provocaram a mudança nas artes plásticas permitindo às novas gerações incluir nos seus programas outras disciplinas e tecnologias de diferentes campos de estudo, complementando as pesquisas internacionais com referências nacionais. O modo como alguns artistas resolveram abraçar as tecnologias electrónicas/digitais enquanto ferramentas no acto criativo permitiu igualmente aproximar os trabalhos dos diferentes criadores que, unidos pelos mesmos temas, contribuíram para uma maior divulgação das artes transdisciplinares<sup>58</sup> em Portugal.

Usando as palavras do historiador José-Augusto França (1997: 171), referindo-se à exposição *Alternativa Zero* num texto reeditado no catálogo de Serralves: “Quer isto dizer, sem dúvida, que a exposição é importante, ou é a mais importante exposição que há muitos anos se realiza em Portugal. Importante porque actualiza uma situação

---

<sup>56</sup> Por exemplo: Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais de Maria Beatriz Serrão (2011); *Vanguarda e outras Loas – Percorso Teórico de Ernesto de Sousa*, título publicado pela Assírio e Alvim a partir da tese de mestrado de Mariana Santos (2007); *Alternativa Zero, 1977 : o reafirmar da possibilidade da criação*, artigo de Isabel Nogueira publicado nos cadernos do Centro de Estudos Interdisciplinares do séc. XX.

<sup>57</sup> Atentemos aqui na definição que Fátima Lambert e João Fernandes (2001: 20), dão relativamente ao conceito de “contemporâneo”: “Convencionou-se situar a idade do 'contemporâneo' a partir dos inícios da década de 60, devido ao impacto e repercussão das mudanças socioculturais decisivas e consequentes alterações dos modelos e valores estruturantes nas artes. Foram tantas e tais as transformações nas actividades, atitudes, linguagens e produções que se justifica – e legitima – a datação simbólica das movimentações no estado da arte depois de 60, aceitando-se a consentaneidade da arte na e da época 'contemporânea'.”

<sup>58</sup> Sobre os conceitos de *Interdisciplinaridade* ver a abordagem da professora Olga Pombo, resumida no texto *Interdisciplinaridade e integração dos saberes* - transcrição da conferência realizado em Porto Alegre, Brasil, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nos dias 21, 22 e 23 de Junho de 2004.

artística nos palcos nacionais, provocando assim uma informação insólita, na medida em que contraria o estatuto costumeiro das exposições ditas de arte.”

### **I. 5. 1. Três operadores estéticos**

Das dezenas de trabalhos apresentados na *Alternativa Zero* por diversos “operadores estéticos”, são destacadas três intervenções que ajudarão na compreensão das ideias propostas nesta breve investigação: *Não há sinais inocentes* e *Documentação sobre poesia visual* de E. M. De Melo e Castro, *Poema d'entro* de Ana Hatherly e *Akasha escolar* de António Palolo.

Relativamente ao título de “operador estético”, João Fernandes (1997: 24) escreve:

“O conceito de 'operador estético' substitui então, no discurso de Ernesto de Sousa, a palavra 'artista', procurando objectivar na linguagem a nova condição da arte e da sua relação com o contexto social, abandonando de vez a distinção entre 'pintores', 'escultores', 'fotógrafos', 'gráficos', etc., assim como centrando na sua acção, na 'operação', objectivo das práticas artísticas.”

Este será portanto um conceito importante que vai facilitar a compreensão da interacção estabelecida entre indivíduos de diferentes áreas criativas - mais do que operar a partir da técnica, operavam a partir de conceitos estéticos. A poesia vai sair das secretárias, as novas tecnologias electrónicas, aos poucos, deixam de pertencer aos extremos (como ferramentas de produção dos meios de comunicação, ou como ferramentas de documentação dos lares da emergente classe média). Embora já houvesse material disponível para amadores em meados de 1920, só na segunda metade do século XX é que alguns artistas internacionais como Nam June Paik ou Andy Warhol começaram a experimentar as tecnologias disponibilizadas por alguns fabricantes, atentos à ascensão da classe média e às suas necessidades consumistas<sup>59</sup>. Portugal não foi excepção e prova

---

<sup>59</sup> No número 1590 da revista *Vida Mundial* (28-11-69), são vários os anúncios a marcas como: Sansui (amplificadores), Ortofon (agulhas), Wharfedale (altifalante), Thorens (gira-discos), EMI (gravadores profissionais), SME (braço de gira-discos). A título de curiosidade, no mesmo número, está incluído um artigo de Ernesto de Sousa acerca da fotografia.

disso são alguns dos trabalhos referenciais apresentados somente na década de 1970, fruto de um trabalho iniciado na década precedente e no seio da escassês de meios que se sentia no contexto sócio-económico português (Castro: 1980). Melo e Castro escreve o seguinte acerca das condições tecnológicas em Portugal durante os anos de 1960: “Assim, não se dispunha praticamente de nada: nem de estúdios sonoros ou de imagem, nem de sofisticado equipamento. Nem sequer de quaisquer subsídios ou estímulos. Deste modo, se enfrentou, de mãos e olhos nus, o alvorecer da era eletrónica e cibernética, no Portugal dos anos 60...”<sup>60</sup>

Tendo em conta esta situação tecnologicamente limitada, os criativos portugueses conseguiram ainda assim cultivar um conceptualismo de vanguarda. Nas seguintes peças destaca-se o trabalho *intermedia* da geração de artistas representada na *Alternativa Zero*:

**- E. M. De Melo e Castro / *Não há sinais inocentes e Documentação sobre poesia visual***

A primeira peça de Melo e Castro *Não há sinais inocentes* é constituída por um conjunto de objectos em forma de sinais de trânsito, construídos em madeira e pintados de branco. Durante a inauguração os visitantes tinham a liberdade de intervir nos objectos, tanto com mensagens como na distribuição espacial dos mesmos. Nas imagens 1, 2 e 3 do anexo I pode ser visto o plano relativo a esta acção, incluído no catálogo original da *Alternativa Zero*. Posteriormente, em concertos orientados por Jorge Peixinho, os sinais de Melo e Castro foram usados com outra função “...tendo-se num destes admitido a participação espontânea do público (concerto-happening regulado com 'sinais de trânsito' de Melo e Castro)”<sup>61</sup> (Sousa, 1998: 230).

A segunda peça, embora fosse considerada “documentação sobre poesia visual”, reúne um conjunto de objectos inseridos na caixa *Objecta* (anexo I - imagem 5), mostrando ao público diferentes experiências aplicadas à poesia (poesia concreta,

---

<sup>60</sup> Melo e Castro in *Experimental em Poesia*, artigo publicado no catálogo da *Po.Ex'.80*.

<sup>61</sup> Ver imagem 4 - anexo I. Sobre este tema, em Abril de 1977 Melo e Castro edita um artigo na revista *Colóquio Artes* onde aclara esta relação com os sinais rodoviários e o seu uso como suporte de escrita para as mensagens políticas.

fonética, cinética).

Ambas as peças vão ao encontro do que o programa da arte experimental portuguesa da década de 1970 promoveu, seguindo os ideais instituídos por George Maciunas (1963) no primeiro manifesto do *Fluxus*: “PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART. Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be grasped by all peoples, not only critics, dilettants and professionals.”<sup>62</sup>

Melo e Castro, através da sua poesia experimental, desenvolveu ideias fundamentais para que, ele próprio, se tornasse uma figura incontornável no panorama experimental português. Embora as peças apresentadas na *Alternativa Zero* não fossem fruto de um trabalho na área das novas tecnologias electrónicas<sup>63</sup> propuseram uma abertura criativa sem limites de território. Ernesto de Sousa (1998: 194), aficionado de Melo e Castro, considera que “a poesia experimental tende a fastar-se do território e aproxima-se das artes visuais, e em certos casos do teatro e da música”.

Outro aspecto a considerar no programa de Melo e Castro, presente na peça *Documentação sobre poesia visual*, prende-se com a importância editorial aí implícita. Será um ponto de união com a comunidade internacional, principalmente com o trabalho do francês Henri Chopin que editou um dos seus trabalhos na revista *OU* (1966).

#### **- Ana Hatherly / *Poema d'entro***

A par com Melo e Castro, Ana Hatherly (1977) insurge-se na lista de poetas experimentais que, durante os anos de 1960, ao rever-se no conselho de Marshall MacLuhan, “desceram da torre de marfim e dirigiram-se para a torre de controle.”<sup>64</sup>

*Poema d'entro* toca alguns temas pertinentes à problemática aqui estudada,

---

<sup>62</sup> Consultar em: [http://georgemaciunas.com/?page\\_id=42](http://georgemaciunas.com/?page_id=42)

<sup>63</sup> No capítulo dedicado a Melo e Castro existe informação complementar acerca do trabalho visual desenvolvido durante os anos de 1960, incluindo a videoarte.

<sup>64</sup> Consultar artigo escrito por Ana Hatherly com o título *Poesia Experimental*, publicado no catálogo da *Po.Ex'80*.

focando tanto o lado conceptual como o lado tecnológico. Quando as condições existentes não permitiram que a primeira proposta de Ana Hatherly fosse concretizável, logo se teve de passar para uma alternativa “artesanal”. Inicialmente pensada para reviver as experiências que Michael Asher fazia com a luz no espaço arquitectural<sup>65</sup>, a célula de Ana Hatherly, delimitada por paredes pintadas de preto e iluminada por uma luz intermitente, mostrava numa das paredes um conjunto de cartazes que seriam rasgados num acto conjunto com o público que se deslocou à inauguração da *Alternativa Zero* - objectivo mais do que cumprido em incluir a assistência no processo criativo. Pouco depois da *Alternativa Zero* Ana Hatherly reinterpreta na Galeria Quadrum a peça *Poema d'entro* acrescentando ainda o *happening* documentado em video com o título *Rotura*. Nesse *happening*, a autora vai rasgando de forma aparentemente aleatória várias folhas de papel penduradas previamente em estruturas de madeira que ocupam a área da galeria.

No seguimento destas acções distinguem-se duas ideias consideradas pertinentes para a contextualização da arte experimental em Portugal: (a) as limitações tecnológicas impostas na maior parte das vezes pela falta de preparação da comunidade envolvida (embora atenta à temática), tanto artística como institucional num programa contemporâneo<sup>66</sup>; (b) a invocação, ainda que inconsciente, de um ambiente sonoro criado pelos rasgões e pelas movimentações da artista no espaço expositivo.

Se por um lado o 25 de Abril abriu finalmente as portas ao espaço experimental, por outro, mostrou igualmente o caminho que ainda seria necessário percorrer para atingir a frente de batalha. Um caminho que, no entanto, já continha algumas direcções estabelecidas pelas próprias referências internacionais. A cooperação e o envolvimento

---

<sup>65</sup> No artigo *Ana Hatherly e a difícil responsabilidade da desordem* (1978), Ernesto de Sousa faz referência a esta aproximação da peça apresentada por Michael Asher em 1973 no Los Angeles County Museum, dentro do programa A&T (Art & Technology). No entanto, a referência encontrada no livro *Asher, Michael, Writings 1973- 1983 on Works 1969-1979* (documentada por fotografias), não me parece próxima do trabalho de Hatherly. Mais aproximada do ambiente recriado por Ana Hatherly estará sim a peça desenvolvida em 1972 para o *Market Street Program* em Venice na Califórnia.

<sup>66</sup> Sobre este tema, Ana Filipa Candeias (2009) refere: “As tendências da videoarte – que já tinham tido a sua divulgação, em Lisboa, num 'Ciclo sobre Arte Vídeo' de artistas internacionais, em 1976 – ganhariam continuidade com a acção da SEC, a partir da mesma época. A fundação de um Serviço Criativo e de Apoio Técnico dotado de equipamento audiovisual que podia ser requisitado pelos artistas permitiria a realização de obras experimentais, hoje infelizmente perdidas, por artistas como António Palolo, José Conduto ou José de Carvalho.”

da comunidade é um factor fundamental para o fortalecimento das artes experimentais.

Ainda sobre o tema da cooperação, quando em 1976 por ocasião da Bienal de Veneza e de um convite feito pelo curador Germano Celant, Michael Asher se viu a braços com a alteração feita ao espaço que tinha planeado para a sua peça *Ambiente*, sete dos artistas que expunham na mesma colectiva (entre os quais Vito Acconci e Dan Graham) apresentaram a seguinte petição aos responsáveis por tal acto:

”*Ambiente* represents a very unique situation, where, from concept to execution, artists' proposals and their realization have been developed in a spirit of open rapport between organizer and artists, and also between artists. The exhibition functions as a totality, altering or losing any one work detracts from every other work and sense of the original intent for the exhibition. For this reason the signers of this statement believe that if the work of Michael Asher cannot be executed exactly as he intends, not only is this work lost, but the purpose of the exhibition destroyed.” (Graham et al., 1983: 140).

À medida que a segunda metade da década de 1970 vai avançando, o cruzamento entre os vários artistas estimulava cada vez mais o uso das novas tecnologias disponíveis. O mesmo silêncio a que a sociedade portuguesa estava votada antes do 25 de Abril, diferente do proposto por John Cage mas ambos misturados neste *cocktail* de desejo criativo, propunha igualmente uma audição atenta aos sons produzidos. Vinte e cinco anos depois, o artista Pedro Tudela<sup>67</sup> vai pegar no mesmo tema usado por Ana Hatherly, mas desta feita usando o som produzido pela dilaceração dos cartazes recolhidos nas ruas da cidade do Porto.

Outros exemplos como o de João Vieira, Silvestre Pestana, Salette Tavares, Fernando Aguiar, Alberto Pimenta ou António Aragão merecem também destaque no contexto da poesia experimental, no *happening* e no vídeo.

#### **- António Palolo / *Akasha escolar***

António Palolo, um artista autodidata mas de relativo sucesso durante os anos de 1960 com as suas pinturas marcadamente *pop*, começa na década de 1970 um percurso experimental que atinge em 1977 um dos pontos altos na área do vídeo. *Akasha escolar* foi uma *videoperformance* realizada com José Conduto, considerado o primeiro registo

---

<sup>67</sup> V/A, *On Paper*, 2CD, Crónica Electrónica, Crónica 005, 2003



realizado em suporte VTR<sup>68</sup>. Serve no entanto para evidenciar o trabalho de Palolo na videoarte e para introduzir aquela que é considerada a sua obra prima naquele género, *Om* (1977/78). *Om* é o exemplo de como as novas tecnologias podem influenciar o trabalho de um artista, ao permitir explorações visuais até aí impossíveis de realizar através da pintura. Como veremos mais à frente<sup>69</sup>, este é o ponto de união entre vídeo e som ao juntar músicos e artistas visuais na mesma arena tecnológica. Conceitos como o tempo, movimento, manipulação, ou num nível mais espiritual o esoterismo e a transcendência, são razões suficientes para estabelecer uma ligação conceptual entre as experiências sonoras de Pierre Schaeffer, a tecnologia digital, a manipulação granular estudada por Curtis Roads e já em pleno século XXI a infinidade de opções que Robert Henke controla através da comunicação entre programas digitais (*MaxMSP/ Live*).

Juntamente com Melo e Castro, António Palolo vai ser um elemento fundamental no trabalho desenvolvido pela dupla *TELECTU* (Jorge Lima Barreto e Vítor Rua), ao apresentar-se regularmente nos concertos e intervindo com elementos multimédia<sup>70</sup> - a peça *Om* era igualmente projectada nesses concertos.

Nos últimos anos tem havido um particular interesse na relação que alguns artistas das décadas de 1960 e 1970 estabeleceram com as novas tecnologias, resultando em algumas exposições promovidas pelas mais reconhecidas instituições artísticas: Fundação Calouste Gulbenkian (*Ernesto de Sousa Revolution My Body*, 1998; *Anos 70 Atravessar Fronteiras*, 2009/10); Culturgest (*António Palolo Os Filmes*, 2012); e a Fundação de Serralves no Porto (*Perspectiva: Alternativa Zero*, 1997; *E. M. de Melo e Castro - O Caminho do Leve*, 2006). Recuperam dessa forma alguns trabalhos,

---

<sup>68</sup> VTR (Video Tape Recorder). Esta peça está referenciada no catálogo da exposição *Anos 70 Atravessar Fronteiras* (2009: 36 – nota 21), e dada como perdida, impossibilitando assim um estudo das suas características técnicas e estéticas. Numa entrevista disponibilizada na internet, Silvestre Pestana faz referência a este hábito de “reciclagem” de fita de vídeo que permitiu apagar uma série de obras em video-arte produzidas em Portugal em finais da década de 1970. Sofia Lopes (2012: 112), dá igualmente conta desse hábito, escrevendo o seguinte relativamente às gravações do programa *Zip Zip*: “São poucas as gravações do programa que se preservam. José Nuno Martins explica na sua entrevista que este facto se deveu à necessidade de reutilização das bobines de gravação (*videotape*), devido ao apertado orçamento da RTP [...]”.

<sup>69</sup> Capítulo II, ponto II.4 – *CTU TELECTU*

<sup>70</sup> Concerto na Casa de Serralves (1986), aquando da sua inauguração como espaço dedicado à arte contemporânea.

principalmente de videoarte, retirando-os da sombra dos objectos representados pela pintura e escultura. As ideias transmitidas pelas acções dos vários criadores e o carácter conceptual implícito nas diferentes obras revelam uma actualidade indiscutível que os coloca no centro de uma vanguarda europeia.

### **Conclusão do capítulo I**

- Entre finais da década de 1960 e até 1974 Portugal acentua a abertura ao exterior, em parte pela substituição de Salazar por Marcelo Caetano. Os mais recentes meios de comunicação, como a televisão, estimulam a participação social e incentivam o mercado cultural através de edições fonográficas e publicações independentes.

- Ernesto de Sousa mostrou-se um indivíduo capaz de canalizar todos os seus ideais vanguardistas e experiência artística na direcção de um programa *intermedia*. Foi representante do neo-realismo com a longa metragem *Dom Roberto* (1962) e sensível quanto à criatividade popular e à democratização das artes. As suas acções resultam tanto da realidade vivida durante a ditadura, como da aproximação feita a um dos primeiros representantes da modernidade portuguesa: Almada Negreiros.

- *Alternativa Zero*, uma exposição ocorrida em Lisboa, durante o mês de Fevereiro de 1977, evento aglutinador de um conjunto de artistas sedentos por um novo ideal criativo. Um ideal que passava por uma conciliação das artes com o público aproximando os dois pela experimentação na primeira pessoa durante o processo criativo.

- E. M. De Melo e Castro, Ana Hatherly e António Palolo. Três artistas que reuniam um conjunto de factores por si só suficientes para estabelecer uma relação entre as diferentes tecnologias experimentadas pela vanguarda da arte moderna, da arte contemporânea e das novas possibilidades criativas do presente século.

## Capítulo II

### A importância de E. M. de Melo e Castro

“A base da maioria das músicas foi, historicamente  
um ponto de partida vocal,  
depois instrumental.”  
Michel Chion<sup>71</sup>

#### II. 1. Engenheiro, crítico, poeta e artista

Melo e Castro é um caso paradigmático para o estudo das artes experimentais em Portugal, devido à sua regular actualização à volta do tema das novas linguagens e constante comunicação entre os diferentes meios de criação. Embora o seu trabalho possa ser catalogado na área da poesia, durante as décadas de 1960 e 1970 afastou-se das convenções que estabeleciam uma relação entre forma e sentido adoptando posições mais radicais entre a escrita e a imagem. As suas pesquisas, quase indecifráveis pelo espectador comum, são um equilíbrio entre um programa conceptual literário e artístico onde as palavras são desmontadas para dar lugar à imagem e vice-versa, seja numa folha ou num monitor. Quando Melo e Castro faz reflexões teóricas sobre o seu trabalho, fá-lo como necessidade de clarificar todas as ideias que desenvolve, contextualizando o papel da poesia também como acto de resistência criando uma ligação a Mallarmé, Lautréamont, aos Dadaístas e Futuristas, todos eles, no seu tempo, envolvidos em actos políticos e revolucionários.

Sempre que possível, confronta o espectador com os instrumentos de manipulação que tem ao seu dispor, num processo que tanto pode envolver recortes de cartolina como animações audiovisuais. Em finais dos anos de 1980, quando o seu trabalho já envolvia o uso regular do computador, escrevia que os poemas eram feitos de som e de luz – de som através da fonética, de luz porque “os novos artistas são apenas utilizadores de um aparelho privilegiado que permite fazer com enorme velocidade e rigor operações matemáticas que se transformam em radiações luminosas

---

<sup>71</sup> in CHION, Michel (1993), *Músicas, Media e Tecnologias*, Lisboa: Instituto Piaget.

num monitor periférico do computador.” (Castro,1988: 10).

Ana Hatherly (1977: 11, 12), considera-o uma das personalidades a ter em conta quando o trabalho produzido num certo contexto (neste caso a Poesia Experimental), acaba por sobreviver ao de um grupo inicial, não só pela sua persistência mas também pelos métodos usados na “pesquisa morfológica, fonética, sintáctica e semântica” das palavras. A mesma autora verifica um trabalho científico por parte de Melo e Castro quando ele submete essas palavras a experiências “laboratoriais” tendo como objectivo testar a sua resistência ao sistema repressivo.

O paradigma no caso de Melo e Castro ganha também forma na dualidade partilhada entre a sua actividade profissional e a artística. A dimensão técnica e estrutural no seu trabalho artístico encontra explicação na formação académica - Engenharia Têxtil (Inglaterra, 1956). Aqui, está bem patente a ideia de arte e vida onde por breves momentos a fronteira entre artista e espectador deixa de ser perceptível transformando-se as duas entidades numa só. É de lembrar a proposição anteriormente apresentada por Almada Negreiros em 1935 (citação pág. 16), e por Maciunas (1963), no seu primeiro manifesto *Fluxus*. Por essa mesma razão seria talvez mais fácil manter uma actividade artística fora dos circuitos tradicionais, frequentados pela crítica subserviente, sem as suas condenações focadas na causa-efeito “autor” e “obra”. Havia assim espaço para explorar as novas tendências da década de 1960 num ambiente de aparente recolha e discrição, na companhia de diferentes artistas interessados na possibilidade das novas linguagens. De certa forma, procurava-se criar uma alternativa a essa crítica apostando na informação teórica que, segundo Ana Hatherly (1980: 8), era “na maior parte dos casos muito superior à dos críticos em exercício” - logo de seguida dava-se lugar à produção fundamentada, “conhecimento como produção”; conhecimento que proporciona igualmente uma crítica criativa. Aliás, é o próprio Melo e Castro (2006) que considera ambas as actividades, engenharia têxtil e poesia, como complementares e não antagónicas, visto que foi a partir da indústria têxtil que se deram as inovações tecnológicas necessárias para o iniciar na criação computacional.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Ver entrevista feita por Luiz António e Maria Virgília Frota Guariglia disponível no catálogo da exposição *O Caminho do Leve* (2006: 224).

Roland Barthes, atento às mudanças, escreve em 1967, o ensaio *A morte do autor*<sup>73</sup>, pondo em causa a identidade do autor como criador ao separá-lo da obra e diminuindo então o conceito de génio criador na concepção de ideias intocáveis, inseparáveis das experiências pessoais. Ao dar como exemplo a escrita automática dos surrealistas (escrita rápida que evita um pensamento consciente), Barthes coloca a linguística na mão de todos os que a queiram experimentar, propondo um universo de múltiplas concepções centradas na experiência do “leitor”. Propõe o conceito de “*scriptor*” em vez de “autor”, como alguém que serve apenas de intermediário entre as ideias que formam uma obra, o “*scriptor*” nasce ao mesmo tempo que executa essa obra e o seu carácter fica a ela associado ficando o “autor” livre para outras escritas. Nas palavras de Barthes (1967: s/p):

“...the modern writer (scriptor) is born simultaneously with his text; he is in no way supplied with a being which precedes or transcends his writing, he is in no way the subject of which his book is the predicate; there is no other time than that of the utterance, and every text is eternally written here and now.”

Ainda sobre este tema, no mesmo texto, Barthes acrescenta:

“We know that a text does not consist of a line of words, releasing a single "theological" meaning (the 'message' of the Author-God), but is a space of many dimensions, in which are wedded and contested various kinds of writing, no one of which is original: the text is a tissue of citations, resulting from the thousand sources of culture.”

Este parágrafo dedicado à ideia de Barthes pressupõe uma constante reinvenção do “autor” através de contínuos actos de experimentação, aquilo a que chama de “significante sem significado”. Melo e Castro, pegando num dos exemplos de Barthes e num dos seus trabalhos (anexo II - imagem 6), demonstra esse acto experimental com conotações caligráficas mas sem qualquer sentido literário, definindo-o através de relações intersemióticas que resultam em novos signos traduzíveis em códigos ideológicos. Esses actos encaixam no espírito de Melo e Castro colocando-o no centro dos acontecimentos internacionais, não como um “imitador do que se faz lá fora [...] resultado de um conhecimento em segunda mão” (Sousa, 1998: 193), mas como um

---

<sup>73</sup> Consultar texto completo, de onde são retiradas as duas citações usadas na mesma páginas, em: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>

experimentador em primeira mão. É, em último caso, a diferença entre a escrita de Eça de Queiroz e a de Fernando Pessoa, comparação que o próprio Melo e Castro faz atribuindo à prosa de Eça o padrão pelo qual os neo-realistas se orientavam e a Pessoa o caso complexo de multipersonalidade.<sup>74</sup>

Melo e Castro na sua incessante procura por novas formas de comunicação, explora a partir de finais da década de 1950 temas como a cibernética, o som, o *happening*, o vídeo, começando na década seguinte a usar o computador como ferramenta criativa. O seu trabalho abrange tantas influências quantas as que pode igualmente influenciar e o seu percurso cruza-se com alguns criadores considerados relevantes para a compreensão do que surgiu em Portugal durante os anos de 1980 e até hoje. É mais uma vez João Fernandes (2006: 15), que dá conta da universalidade criativa de Melo e Castro, ao encontrar no seu trabalho a "linguagem, o texto, o filme, o livro, o objecto, a performance, a escultura, a fotografia, o vídeo, o som, o computador e as artes gráficas".

De notar que a maior parte das referências ao trabalho de Melo e Castro encontradas na *internet* (artigos e vídeos), chegam do Brasil, país com o qual começou uma relação prolífica ainda na década de 1950, mais especificamente com Décio Pignatari e os irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos (percursores da poesia concreta no Brasil). No início dos anos de 1990, Melo e Castro muda-se para S. Paulo, continuando uma exploração poética, visual e sonora, através das novas tecnologias digitais.

Em 2006 a Fundação de Serralves dedicou-lhe uma retrospectiva, reunindo pela primeira vez uma selecção do trabalho de quase cinquenta anos. As duas *performances* apresentadas na inauguração da retrospectiva *O caminho do leve*, performance A - *Incomunicação à distância = Guerra* (2003), e performance B - *Pensar / fotografar = paz comunicante* (2004), foram construídas à volta da comunicação entre vários indivíduos que, num espaço fechado, tentaram estabelecer um contacto entre eles usando telemóveis, e máquinas fotográficas. No seu conjunto são um bom exemplo do

---

<sup>74</sup> Sobre esta ideia, consultar entrevista concedida a Raquel Monteiro acessível no endereço [http://po-ex.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=30&Itemid=31&lang=](http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=30&Itemid=31&lang=)

jogo conceptual negociado entre a palavra, o som e os novos meios tecnológicos, encontrando apenas no espaço artístico o lugar que permite a interação das diferentes linguagens. Melo e Castro produziu um significado na arte portuguesa através da interdisciplinaridade entre as linguagens de comunicação (escrita, visual, sonora) e as ferramentas electrónicas, transformando-as numa realidade contemporânea. Não foi um elemento isolado, pertenceu a um grupo de acção, mas tal como vamos ver, o seu trabalho destaca-se nas proposições que faz, deixando em aberto alguns caminhos que também indicam experimentações sonoras.

Parece-me então pertinente destacar alguns exemplos da obra de Melo e Castro que ajudam na contextualização do seu percurso crítico e artístico, sempre rodeado de novas proposições tecnológicas. Uma actividade crítica que, como Melo e Castro (1977: 243) esclarece, “ou é uma disciplina rigorosa ou não serve para nada”, devendo apoiar-se sempre que possível na prática. Assim, colocam-se algumas questões: Que referências vanguardistas podemos encontrar na crítica de Melo e Castro?; De que forma influenciam o seu trabalho criativo?; Porquê a inevitabilidade das novas ferramentas tecnológicas?

O primeiro exemplo (ponto II. 2, Crítica e conceitos - *IN-NOVAR / Poética dos meios*) abrange o campo filosófico, crítico, ou ensaísta. Nas edições *IN-NOVAR* (1977) e *Poética dos Meios e Arte High Tech* (1988), encontramos uma série de textos clarificadores da sua actividade conceptual, que se divide entre as realidades tecnológicas e as estruturas sócio-culturais. Lê-se na nota de apresentação de *IN-NOVAR* (contra-capá), que, para Melo e Castro, “...o trabalho de produção poética vanguardista é inseparável da tarefa de intervenção constante na vida política do seu país.” Nesta obra, o autor em questão aborda a sua relação com o Dadaísmo no capítulo *EU-DADA-HOJE*, escreve sobre os novos meios tecnológicos de comunicação no capítulo *Cómicos, Linguística, Computadores, Poetas*, explora a cibernética nos capítulos *Serendipitia cibernética* e *Ken Kox, um ciberneta*, faz a apologia da música electrónica como meio enriquecedor da experiência sonora no capítulo *A ELECTRÓNICA VIVA*. No segundo livro, *Poética dos Meios e Arte High Tech*, considerado essencial para este estudo, Melo e Castro demonstra as possibilidades criativas através da troca de experiências entre arte e ciência, sendo as novas tecnologias

electrónicas e digitais como o vídeo, o xerox ou o computador pessoal suportes fundamentais para o aparecimento de novas linguagens, na “produção de sentidos” e na dinâmica estrutural de conteúdos. Para isso aborda a fotografia, o cinema, e as várias propostas de *Arte High Tech* que divide em *Tecnologia Avançada*, *Infoarte*, *Videopoesia*, *Holopoesia*, *Estética Fractal*, *Poética de Gravidade Zero*, *Telearte* e *Robótica*.

O segundo exemplo (ponto II. 3., Poesia Experimental – *object poématique*), tem a ver com a produção visual através da poesia concreta que, retira Melo e Castro detrás da secretária e o leva até à arena artística. É nesse contexto que o encontramos na companhia de outros artistas experimentais como Ana Hatherly, António Aragão, Salette Tavares ou Jorge Peixinho. Numa atitude provocadora ao regime, em eventos como *Concerto e Audição Pictórica* (1965), apresenta a peça *Música Silenciosa* “tocando” vários chocalhos “silenciosos”, aos quais retirou o badalo. Em vez de se insurgirem directamente contra Salazar e a sua política, propunham uma forma de expressão completamente nova incutindo assim valores exploratórios que por si só publicitavam a independência do espírito criativo. Tal como a música concreta põe em causa as limitações dos sons usados na música “clássica”<sup>75</sup>, também a poesia concreta põe em questão toda a natureza gramatical imposta pela literatura convencional. Melo e Castro (1977: 41) não deixa qualquer dúvida quanto às intenções do seu trabalho ao afirmar que a “poesia experimental nos seus aspectos fonéticos confunde-se com a música, nos seus aspectos visuais e gráficos invade por vezes o domínio das artes plásticas demonstrando assim como são caducas as compartimentações da actividade artística”. Antonio Sergio Bessa (sic) (2006: 220), reforça esta ideia no artigo *Sound As Subject: Augusto de Campos's Poetamenos* e escreve: “In several texts written in the early 1950s by the Noigandres poets, collectively and individually, one finds repeated

---

<sup>75</sup> Após uma visita do alemão Guenter Becker a Lisboa para um “Seminário de Instrumentação Moderna” e de posterior encontro com o compositor, Melo e Castro (1977: 168), escreve: “A orquestra tradicional é uma relíquia do passado que subsiste por razões culturais ou económicas alheias à criação. Arnold Schoenberg foi o primeiro compositor da sua geração que disse: 'a música para a orquestra clássica/romântica está morta'. Para expressar a nossa música só os *conjuntos variáveis* são adequados. O ponto mais alto desta tendência situa-se em 1963/ 4/ 5. Depois das criações realizadas sentimos que não há mais desenvolvimento na escrita para esse conjunto de câmara variável, porque as sonoridades se repetem (não há mais possibilidades de criar son novos). Portanto o caminho actual é a investigação para criar sons novos (diz Guenter Becker).”



references to sound, particularly to emerging new music of composers like Pierre Boulez, Guido Alberto Fano, and Karlheinz Stockhausen.”

É neste contexto que Melo e Castro começa a experimentar novas linguagens de comunicação e desenvolve, durante a primeira metade da década de 1960, uma série de poemas visuais que se dividem entre ideogramas, sintagramas e cinéticos. Um deles, intitulado *objecto poemático de efeito progressivo* (1962), foi posteriormente editado na *Revue Ou: revue de poésie évolutive, Cinquième saison*, n.º 28/29 (1966), com o título *object poématique*. É sobre esta peça que nos vamos debruçar para desenvolver as propostas deste segundo momento.

O terceiro exemplo (ponto II. 4., Novas tecnologias - *Roda Lume*), aproxima Melo e Castro das novas tecnologias e da realidade electrónica. Escreve no catálogo da exposição *o caminho do leve*:

"A página em branco de Mallarmé tinha impressionado os poetas da primeira metade do século XX, como sendo uma partitura onde espaço e tempo se projectavam angustiadamente. Mas, na segunda metade desse século, isso gradualmente mudou. O poeta já não é confrontado com a página branca, mas sim com um complexo de aparelhos electrónicos complementando o seu eu, com a múltipla capacidade de gerar texto e imagens coloridas, em movimento e em transformação. Aí a Poesia Concreta dos anos 50/60 encontra a sua razão e projecção no futuro... que é hoje o nosso presente.” (Castro, 2006: 116, 117)

Em 1958, Melo e Castro realizou um filme experimental de curta duração com o título *Lírica do Objecto* que documenta uma acção e que segundo João Fernandes (2006: 16) “iria marcar a discussão estética e conceptual das duas décadas seguintes”. Ao subir uma escada até junto de uma lâmpada para logo depois deixar cair diversos objectos que lhe eram dados por outra pessoa, Melo e Castro anunciou a ruptura da arte com o objecto comercializável. Viu na acção performativa um meio para reforçar as ideias subjacentes na sua pesquisa e encontrou nas tecnologias electrónicas, mais concretamente no vídeo, uma fascinante plataforma que lhe permitia explorar elementos como o movimento, o tempo, a cor e o som - entra aqui um novo conceito, o de videopoema. Dez anos depois surge o primeiro videopoema de Melo e Castro *Roda Lume* (1968),<sup>76</sup> que inclui na sua estrutura vários elementos considerados essenciais

---

<sup>76</sup>

Apontado por Melo e Castro como um dos primeiros videopoemas do mundo “segundo alguns

para a formação da nova geração de artistas audiovisuais.

## **II. 2. Crítica e conceitos nas referências bibliográficas - *IN-NOVAR* (1977) / *Poética dos meios* (1988)**

O percurso conceptual de Melo e Castro está bem presente nestas duas edições, sendo possível traçar a partir delas uma linha ideológica com as vanguardas do pensamento internacional. A ver: a página em branco de Mallarmé, com a sua obra inacabada *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*<sup>77</sup>, exemplo incontornável do início da “substituição do descritivo pelo plástico” e do hipertexto; a anti-arte dadaísta da destruição do objecto, do artista, da própria “Arte”, sucedânea do “teatro” futurista, de Russolo e do seu manifesto de 1913 *The Art of Noises*<sup>78</sup>; as teorias de Marshall McLuhan sobre os meios de comunicação afirmando que “o meio é a mensagem”, sublinhando dessa forma o poder de manipulação que o aparelho difusor tem sobre a estrutura do conteúdo difundido.

### **- Mallarmé e a página em branco**

“Stephane Mallarmé, ante a solicitação da página em branco, joga e concebe o poema como se de um jogo de dados se tratasse. Dados que no entanto nunca esgotam as possibilidades totais do acaso, deixando-as sempre intocadas e as mesmas, após a concretização de cada resultado. E termina o poema, dizendo: cada pensamento, cada acto, cada imagem descobre e propõe uma jogada. Põe em equação todas as potencialidades da vida, e apresenta um resultado livre, resultado que é válido em si próprio, mas não esgota as potencialidades nem da vida, nem de quem cria o poema de quem encontra o resultado e o propõe.” (Castro, 1977, 52)

Com estas noções de página em branco e do jogo do acaso, é curioso verificar dois momentos que se revelam importantes para a evolução das artes experimentais da primeira metade do século XX: (a) o facto de que a própria página pode ser usada como

---

historiadores” - consultar entrevista concedida a Jorge Luiz António na série *Tempestade de Ideias* (via canal do *Youtube*)

<sup>77</sup> Consultar em: <http://www.math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf>

<sup>78</sup> Consultar em: <http://www.ubu.com/papers/russolo.html>

elemento estruturante do trabalho criativo, servindo de suporte não apenas para uma escrita de narrativa linear mas acima de tudo como um meio capaz de alterar a plasticidade do texto; (b) o jogo do acaso que permite ao espectador um papel activo na manipulação da obra dinâmica, obra essa que a partir desses dois factores começa uma nova comunicação artística centrada na transferência sensorial entre criador e receptor.

Usando o discurso de Stockhausen, Melo e Castro (1977: 54), escreve o seguinte acerca dessa comunicação: “a obra de arte dá-se como objecto que é. Compete ao público usá-la como entender e achar que melhor lhe serve, numa perspectiva humana de permuta e correlativo entendimento”.

Para completar a realidade destas transformações artísticas, Melo e Castro (1977, 79), está igualmente ciente da obra aberta proposta por Umberto Eco (1962), ao escrever:

“No entanto a 'abertura' não é sinónimo de inacabado, ou imperfeito, mas antes pelo contrário a estrutura da obra aberta é de tal modo construída pelo seu criador que o utente, fruidor ou intérprete terá que sair do seu imobilismo contemplativo e finito, para entrar no jogo da criação e participar activamente na edificação da obra.”

O resultado deste primeiro conceptualismo na obra de Melo e Castro toma forma nos “poemas cinéticos”, incentivando a interacção com a obra num jogo de combinações. Além do elemento visual, os poemas propõem igualmente o movimento – movimento esse que atingirá um novo patamar com as tecnologias electrónicas, mais concretamente a videopoesia. Sobre esse facto, Melo e Castro (1977), sublinha que a diferença que distingue a poesia de Mallarmé ou mesmo a poesia concreta mais ortodoxa da infopoesia, videopoesia ou holopoesia é realmente o trabalho com o movimento e a transformação das formas.

Verificamos aqui a ligação que se pode estabelecer entre o conceito de página branca e as possibilidades criativas proporcionadas pela “página branca” do *software Max/MSP* e que em colaboração com o programa *Ableton Live* permite várias alterações por parte do utilizador.

## - Dadaísmo e Futurismo

“DADA, intentando destruir a arte, traz para dentro dela esses mesmos métodos ditos de destruição, o acaso, o absurdo, a aparente inconsequência. O Cubismo faz a apropriação de leis geométricas e propõe problemas de espaço, tratados primeiro analítica e depois sinteticamente, que conduzem a novas formulações de perspectiva. O Futurismo incorpora a dimensão 'tempo' na pintura e coordenadas de 'movimento' na obra Poética.” (Castro, 1977: 128)

Vejamos o que escreve Dawn Ades (1997: 119) acerca do espírito dadaísta começando também ele com as palavras de Picabia:

“In *Jesus-Christ Rastaquouère* Picabia wrote, 'You are always looking for an emotion that has already been felt, just as you like to get an old pair of trousers back from the cleaners, which seem new as long as you don't look too close. Artists are cleaners, don't be taken in by them. The real modern works of art are not made by artists, but quite simply by men.' The non-superiority of the artist as creator was one of the fundamental dada pre-occupations. Linked to this is a whole complex of ideas, interpreted in a different way by each Dadaist. Poetry and painting can be produced by any-body; there is no longer the need for a particular burst of *emotion* to produce anything; the umbilical cord between the object and its creator is broken; there is no fundamental difference between a man-made and a machine-made object, and the only *personal* intervention possible in a work is *choice*.”

Mais uma vez, Melo e Castro (1977: 143) considera a necessidade das rupturas e actualiza o seu trabalho de acordo com os ideais dadaístas, chamando a atenção para “os restos de um tempo que já não é o nosso [...] rodeados de coisas que não nos pertencem - que nada nos dizem – que não nos são indispensáveis – que são, até, nocivos empecilhos”. É com esta preocupação acerca da importância dada ao objecto que, em 1958, Melo e Castro filma *Lírica do Objecto*, um pequeno filme experimental onde se vê o autor a deixar cair uma série de objectos no chão. Escreve depois, um texto com o mesmo título, que “os objectos são uma tautologia para alimentar os sentidos” (Castro, 2006: 191), e dizer “*objecto conceptual* é tanto uma contradição como contradizer-se” (Castro, 2006: 192). Assim, o fundamental é a combinação dos sentidos com o pensamento, resultando isso “na produção do conhecimento”. Relativamente a este filme experimental, João Fernandes (2006: 16), escreve :

“*Lírica do Objecto* é de certo modo, a primeira manifestação no contexto da arte portuguesa da crítica do objecto que iria marcar a discussão estética e conceptual das duas décadas seguintes. [...] Trata-se de um filme artesanal, realizado em 8 mm, que assume uma extraordinária relevância como introdução de um tema de discussão até aí inédito no

contexto português ou mesmo num contexto internacional [...].”

Depois de reformular o objecto no seu programa, Melo e Castro propõe a exploração da dimensão “tempo” e das coordenadas “movimento” e “velocidade” - recordemo-nos que Melo e Castro incorpora estas características no futurismo – usando o movimento das mãos e dos dedos (a “destreza manual”), como um factor importante na escrita criativa, sendo um elemento fundamental da “máquina de inventar”. É de supor que o contacto obtido com as tecnologias mecânicas e electrónicas da indústria têxtil, bem como o necessário acto de reinvenção dessa mesma indústria, tivessem despertado em Melo e Castro a dinâmica futurista inscrita no comunicado de Umberto Boccioni *Plastic Dynamism* (1913)<sup>79</sup>, onde se lê: “Plastic dynamism is the simultaneous action of the motion characteristic of an object (its absolute motion), mixed with the transformation which the object undergoes in relation to its mobile and immobile environment (its relative motion).”

#### **- Os meios de comunicação**

“Sendo o vídeo um meio frio, segundo McLuhan, pode considerar-se que a estética fria e construtiva será a mais adequada à criação de uma videopoesia, mas poderá constatar-se experimentalmente que o vídeo se presta também para a colagem e a alteração do tempo, o que possibilita dois tipos de articulação narrativa: os tempos lentos correspondendo à proposta de uma nova forma de leitura intimista ou em pequenos círculos de comunicação (narrowcast) e os tempos acelerados propondo um novo impressionismo e uma leitura sintética aptos para o broadcast ou difusão de massas através da TV.” (Castro, 1988: 65,66)

A referência de Marshall McLuhan no discurso de Melo e Castro introduz o debate acerca da função que os novos meios de comunicação podem ter na sociedade ocidental. De notar que, segundo McLuhan (1964), os novos meios de comunicação electrónicos como a TV promovem uma homogeneização do pensamento (como a imprensa o fez durante a revolução francesa), usando esse factor como método de controle de “massas”. McLuhan (1964), ao comparar esses meios com a luz eléctrica (usada com vários fins mas que afecta todos os indivíduos), propõe que, o que é

---

<sup>79</sup>

Consultar texto completo em: [http://www.ubu.com/papers/boccioni\\_plastic-dynamism.html](http://www.ubu.com/papers/boccioni_plastic-dynamism.html)

importante não é a mensagem, mas sim o meio pelo qual essa mensagem é difundida. Tudo dependia de como as tecnologias eram usadas e para McLuhan o imenso poder da TV, como de todos os meios de comunicação, era uma extensão da mente, dos sentidos e até do próprio corpo. As novas tecnologias electrónicas, através da sua rápida e fácil disseminação poderiam portanto ser usadas pelos diferentes meios de comunicação como ferramenta de manipulação tendo apenas que adaptar as mensagens às suas capacidades técnicas. Ao contrário do que é hoje possível com a *Internet*, nas décadas de 1950/60 o poder de difusão estava apenas acessível a determinados grupos que se dividiam entre a rádio e a televisão.

Melo e Castro contrapõe a ideia de McLuhan dizendo que a mensagem pode modificar o meio dando como exemplo a *Arte-Correio*. Vejamos o que escreve no capítulo *ARTE-CORREIO/HOMEM GLOBAL*:

“O correio, como a sociedade post industrial o entendeu, é um serviço público de comunicação. E como tal é um meio através do qual as mensagens (cartas, bilhetes, volumes) vão do remetente ao destinatário. Mas o correio realiza o transporte físico dessas mensagens ignorando o teor informativo ou significativo do que transporta. A essência mesma do correio, como serviço público é precisamente essa ignorância, ou seja a garantia de inviolabilidade da correspondência. O correio pode normalizar o formato das cartas e o tamanho das encomendas, mas não pode interferir no seu conteúdo, não pode violar, alterar ou destruir as mensagens que transporta, com que destruiria a sua própria função e razão de existir. (Castro, 1988: 45)

Melo e Castro (1988: 54, 55) chama também a atenção para o facto de McLuhan não ter previsto a democratização da informática através da invenção do *chip*, facto esse que “vem contrariar as utopias da opressão cibernética”. Se por um lado Melo e Castro prova a impermeabilidade das tecnologias através das acções artísticas, por outro admite igualmente que os resultados estéticos de uma obra são de certa forma ditados por esse suporte tecnológico tornando-se assim num “substantivo indissociável” do resultado produzido. Afirma que “ler um poema de Fernando Pessoa, ver um poema concreto ou ver num monitor de TV um poema visual produzido num sistema de geração vídeo são situações de comunicação radicalmente diferentes e só aproximáveis por se tratar em todos eles de comunicação estética e não de comunicação com fins pragmáticos” (Castro, 1988: 22). Concluindo, no caso das novas tecnologias electrónicas, Melo e Castro está também ciente dos “perigos” sociais inerentes à sua

difusão, propondo dessa forma um programa subversivo<sup>80</sup> ao alterar os conteúdos para os quais esses meios são normalmente usados – exemplo disso será *Roda-Lume* (1968), o primeiro videopoema a ser difundido num canal televisivo.

Assim, o acto criativo de Melo e Castro defende-se através da regular actualização conceptual, permitindo acima de tudo uma visão que o leva a experimentar diferentes usos da realidade tecnológica. Se para a compreensão do seu trabalho é importante referir a ruptura proposta pela página em branco de Mallarmé, é igualmente importante situar a fragilidade do “objecto” e o “dinamismo plástico” através das ideias dadaístas e futuristas, assim como as novas perspectivas sociais impostas pela revolução dos “media” em meados do século XX, estudadas por Marshall McLuhan.

### II. 3. Poesia Experimental / Revue OU– *object poematique*

De acordo com as rupturas operadas na comunidade artística da década de 1960, também as publicações independentes<sup>81</sup> sofrem uma mutação adaptando a sua configuração às necessidades de cada um dos colaboradores. Uma das características dessas publicações é a apresentação em forma de caixa, onde são inseridos vários trabalhos representando tantos formatos quantos os artistas que nelas participam. A partir dos Estados Unidos, George Maciunas oficializou o movimento FLUXUS depois de ter atribuído esse nome a uma das caixas que permitiria a circulação de obras como composições musicais, pequenos filmes, gravações sonoras, puzzles, textos, poesia visual.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Exemplo paradigmático desta subversão de valores e da transferência de signos entre realidade social e produção artística, é a peça *Recorded Delivery* (1995) - trabalho desenvolvido pelo artista inglês Janek Schaefer, possível apenas por causa da tecnologia de “activação sonora” introduzida nos gravadores de cassete portáteis no início da década de 1990. *Arte sonora* e *Arte-Correio*, são alguns dos termos que podem ser usados para descrever o resultado da gravação que se escuta, depois de Janek Schaefer ter embalado e enviado por correio um gravador portátil com activação sonora automática. Documentação detalhada no sítio da internet de Janek Schefer: [http://www.audioh.com/projects/recorded\\_delivery.html](http://www.audioh.com/projects/recorded_delivery.html)

<sup>81</sup> Para uma ideia mais abrangente acerca das publicação de artistas durante as décadas de 1960 e 1970, ver a edição *Artists' Magazines - An Alternative Space For Art* publicada em 2011 pelo MIT Press.

<sup>82</sup> O museu MoMA de Nova Iorque apresentou, de 21 de Setembro de 2011 a 19 de Janeiro de

Consciente da mistura entre os diferentes meios criativos, Dick Higgins um dos mais importantes representantes do *Fluxus*, publicou entre 1966 e 1973 a revista *Something Else Press* onde, no primeiro número, apresentou um ensaio com o termo *Intermedia*. É importante referir que o *Fluxus*, por causa da sua quase infinita rede de artistas e propostas artísticas, é considerado por alguns autores como um movimento de difícil descrição tendo em conta a sua falta de coerência. Edward Lucie-Smith (2000: 162, 163) escreve:

“Fluxus and its activities have always been difficult to describe coherently, chiefly because the participants were only loosely linked and, in addition, deliberately cultivated a kind of incoherence. Some of its roots were in the original Dada movement, and Dada survivors, such as Raoul Hausmann, associated themselves with it [...]”

Pelas suas características geográficas, promovia acima de tudo a fluidez de experiências através da vida real, sem os cânones impostos pela profissionalização artística e como já referido, acessível a todos os indivíduos de todas as camadas sociais. Os nomes asiáticos começaram a fazer parte dos programas que anunciavam os eventos FLUXUS: Nam June Paik (Coreia), Ay-O (Japão), Mieko Shiomi (Japão), Yoko Ono (Japão). Os eventos dividiam-se entre *happenings*, *concertos*, *teatrovideo*, *poesia sonora e concreta*. Não sendo tarefa fácil reunir um conjunto de nomes que fossem concensuais, é de notar que, pela primeira vez, artistas masculinos e femininos partilharam o espaço criativo em perfeita igualdade e sintonia. Se por um lado temos Maciunas, Emmet Williams, Dick Higgins ou La Monte Young, por outro temos Yoko Ono, Mieko Shiomi ou Alison Knowles. Tendo em conta os ideais do Fluxus, os diferentes participantes experimentavam através de um novo programa operado a partir da música, da dança, do teatro, do texto. Havia espaço para intervenções nos mais variados formatos criativos, mas sempre com o objectivo de que as suas ideias pudessem ser aplicadas num contexto comunitário, como soluções acessíveis na resolução dos problemas sociais. Era neste contexto que residiam as acções de Joseph Beuys e de Wolf Vostell; a Vostell, por exemplo, atraía-lhe a variedade musical que

---

2012, uma exposição dedicada às edições Fluxus *THING/THOUGHT: FLUXUS EDITIONS/1962-1978*. Pode ver-se no no sítio da *internet* do MoMA uma selecção de imagens da caixa FLUXUS 1 (1965), bem como de outros objectos e textos que ilustram o Fluxus.



poderia experimentar através de conceitos como *action music*, *life music*, *thought music*, *dé-collage music*.

A extensão do *Fluxus* à Europa era inevitável, ou não fosse ele incluído por alguns autores no conjunto de movimentos neo-dadaístas<sup>83</sup>, talvez pela origem de Maciunas (Lituânia), ou até pelo facto de que muitos dos seus intervenientes estavam na Europa quando tudo começou a tomar forma<sup>84</sup>.

Em Portugal é mais uma vez Ernesto de Sousa (1998: 249), que está atento a este fenómeno chamando a atenção para a importância das acções proporcionadas pelo Fluxus, podendo ler-se num texto escrito pouco depois da morte de Maciunas:

“George Maciunas, um dos maiores organizadores de Fluxus e um extraordinário trabalhador na aproximação de operadores americanos e europeus, como na destruição das fronteiras entre géneros e estilos do trabalho estético e de comunicação e, em última análise, do abismo teórico e prático que quase sempre separa arte e vida.”

Retomando então o papel de E. M. de Melo e Castro neste contexto editorial, é com o trabalho *object poématique* (anexo II - imagens 7A/B) que o colocamos no centro da acção internacional. Em 1966 Melo e Castro aceitou ao convite de Henri Chopin (poeta experimental francês) e deslocou-se a Paris para expor os seus objectos-cinéticos.

Durante quinze anos Chopin dedicou muito do seu tempo ao trabalho editorial, experimentando vários suportes onde pudessem ser usadas as mais diversas linguagens: trabalhos impressos de poesia concreta, entre 1959 e 1963, numa publicação com o título *Cinquième Saison*; de 1964 a 1974 através da *OU*, com um programa distinto ao acrescentar a poesia fonética à poesia concreta (não sendo uma publicação periódica,

---

<sup>83</sup> No livro *An Encyclopaedic Guide to Modern Art* (2002: 228, 229), pode ler-se: “Fluxus can be seen (as its own members saw it) as a strain of the Neo-Dada movement of the 1950s and 1960s, related to Lettrism, Beat Art, Funk Art, Nouveau Réalisme and the Situationist International. Like their contemporaries, Fluxus artists sought a closer integration of art and life and a more democratic approach to creating, receiving and collecting art. They were anarchic activists (as the Futurists and Dadaists had been before them) and utopian radicals (like the Russian Constructivists).” Ver também definição de Neo-Dada no *The Prestel Dictionary of Art and Artists in the 20<sup>th</sup> Century* (2000: 236)

<sup>84</sup> Emmett Williams (1992: 35), no livro *My Life In Flux – And Vice Versa* usa uma passagem de Filliou retirada do catálogo *From Theory and Practice of A/B* para constatar este facto: “I met George Maciunas, who is the man behind all the Fluxus productions in Europe, around 1962. It just happened that George Maciunas was working in Europe at the time and Nam June Paik was in Cologne, Benjamin Patterson was also working in Germany, Emmet Williams was there – so actually the manifestations of what came to be known as Fluxus started in Europe.”

mas anunciando pelo menos dois números por ano, permitia, a quem estivesse interessado, garantir uma cópia ao fazer uma assinatura<sup>85</sup>).

Numa altura em que a videoarte começava a conquistar os primeiros artistas<sup>86</sup> (Andy Warhol, Nam June Paik, Dan Graham, Bruce Nauman), a manipulação sonora através de meios electrónicos tinha também obtido um lugar de destaque com as experiências de John Cage (EUA), David Tudor (EUA), Karlheinz Stockhausen (Alemanha), Pierre Schaeffer (França), Luciano Berio (Itália).

Tendo em conta essa realidade, também os poetas experimentais começaram a tirar partido das tecnologias de gravação sonora, surgindo então nas edições de Chopin, em formato vinil de dez ou sete polegadas, alguns exemplos de poesia fonética que complementavam assim a poesia concreta. Nas imagens 8A/B (anexo II), pode ver-se a última reedição que a editora italiana Algha Marghen dedicou à poesia fonética editada originalmente na *OU* – neste caso aos números 28-29 e 30-31.<sup>87</sup>

Foi no número 28-29 da *OU* (anexo II – imagem 9), publicada em 1966, que Melo e Castro editou o seu poema-cinético *object poématique*. Nesse contexto é possível estabelecer uma teia de referências onde figuram acções de John Cage, Wolf Vostell, Robert Filliou, Maciunas, William Borroughs, Raoul Hausmann, ou seja, um leque de representantes das vanguardas internacionais.

Segundo o estudo de Frederic Acquaviva<sup>88</sup>, o número 28-29 da *OU*, onde está

---

<sup>85</sup> Informação contida na edição 28-29 (1966): ABONNEMENT SIMPLE (comprenant deux numéros à deux sommaires – disque 25 cm et oeuvres picturales créées spécialement pour nos publications) et un numéro imprimé qui rendra compte des activités poétiques contemporaines: 40 F par an. Etranger: 46 F. ABONNEMENT DE SOUTIEN (offrant en outre une lithographie originale signée dans chaque numéro-disque): 100 F par an.

<sup>86</sup> Michael Rush (2005: 89) escreve sobre este assunto: “For Paik and other early practioners of video art, including Dan Graham, Bruce Nauman, Joan Jonas, and John Baldessari, it was video's capacity for instataneous transmission of image that was most appealing, in addition to its relative affordability.”

<sup>87</sup> A primeira reedição que compila todas as peças sonoras da *OU* data de 2002 e estava disponível em duas versões: uma caixa contendo 6 LP's; uma caixa com 4 CD's. A edição da imagem 8 é de 2007 (formato LP) e faz parte da caixa *Avant Marghen Vol. 3*. - alguns dos Lp's da edição de 2007 podem ser adquiridos separadamente (caso do exemplo aqui usado).

<sup>88</sup> Informação recolhida via correio electrónico. Frederic Acquaviva é um artista sonoro francês, com um trabalho de pesquisa centrado nas figuras históricas da arte experimental incluindo poesia e video. Foi responsável pela curadoria da exposição *OU OU OU, (Henri Chopin's magazine 1964-1974)*, Summerhall, Edinburgo, 6 de Outubro até 24 de Novembro de 2012 – entre outros tem igualmente

representado o trabalho de Melo e Castro foi lançado com as características descritas do quadro que se segue.<sup>89</sup>

For <i>OU</i> 28-29	Original cover designed by Henri Chopin, with Alain Arias-Misson in the inside cover.
1 copy (A)	With all originals - the A copy in all OU issues (13 since n°32 didn't have any) is the "best" copy with all originals, therefore one of the "deluxe" (the "deluxe" are really different, with emboitage sometimes, with objects, with affiches in rolls, etc).
10 copies	On Arches <sup>90</sup> (1-10), this one (7) dedicated to Jean Parizel, with an original drawing (silver and gold on black cardboard) by Jacques Spacagna and a print by Julien Blaine in a separated OU portfolio - this one, described here is my personal copy but all 10 are roughly similar with original artworks.
10 copies (B-K)	On Arches - another set of 10 copies marked B, then C, etc to K (they are still deluxe on thick different paper (arches) but don't have the artworks).
4 AP copies (HC)	The 4 Artist Proofs have the original artworks usually.
475 copies (26-500)	On offset - the normal issue but that is also very rare to find.
Record	25cm (10" vinyl) - with François Dufrêne, Paul de Vree, Henri Chopin.
	In the second portfolio, this one n°54, 8 inserts by Yaacov Agam / Henri Chopin-Paul de Vree / François Dufrêne-Henri Chopin-Françoise St-Thibaut-Laura Sheelen-Jean Boudet / Jacques Spacagna / Julien Blaine / Cozette de Charmoy / Adriano Spatola / Paul de Vree (signed on vellum) and a poematic object on cardboard by Melo e Castro.

Além dos artistas já referenciados, colaboraram na *OU*, com poesia fonética: Bernard Heidsieck, Brion Gysin, Raoul Hausmann (membro fundador do movimento *Dada Berlim* em 1918), Bernard Heidsieck, Gil J. Wolman, Bob Cobbing, Ladislav Novák, Hugh Davies, Sten Hanson, Bengt Emil Johnson, Jacques Bekaert, J.A. da Silva, William S. Burroughs, Ake Hodell, Charles Amirkhanian, Arthur Rimbaud.

---

trabalhos de curadoria no MACBA (Barcelona), no Museu Rainha Sofia (Madrid), Museu de Serralves (Porto). A informação usada foi recolhida através do contacto directo feito por correio electrónico.

<sup>89</sup> O exemplar disponível na biblioteca da Gulbenkian (N° 33/500), confirma esta informação mas está incompleto, faltando a peça de E. M. de Melo e Castro.

<sup>90</sup> Arches é um tipo de papel de gramagem superior (100% algodão), especialmente concebido para impressão ou trabalhos de belas artes que necessitem de um papel resistente (ex: papel de aquarela).

Não sendo portanto uma proposta sonora, *object poematique* estabelece uma ligação com o universo da poesia fonética acentuando a importância das novas tecnologias electrónicas na renovação da biblioteca de sons. Melo e Castro tem perfeita noção destas transformações, da manipulação possibilitada pelas tecnologias e principalmente na área da poesia. Escreve o seguinte:

“A voz humana pode também ser captada por microfones de contacto especiais alargando-se assim a sua possibilidade de utilização na composição. E neste caso não só a musica vocal mas também a poesia fonética encontram na Electrónica Viva um poderoso instrumento de pesquisa e criação. Creio que nesta simples e elementar descrição fica bem patente que a criação musical contemporânea (e até a poética) dependem hoje da existência de recursos técnicos, instrumentos e concepções que ultrapassam o poder do indivíduo isolado, por maior que seja o seu engenho, informação e capacidade criadora.” (Castro, 1977: 172)

Para Melo e Castro é através das novas tecnologias electrónicas e digitais que a linguagem pode encontrar novas formas de comunicação. Como vamos ver no próximo ponto, quando começa a trabalhar com vídeo e som verifica que as características temporais de cada uma das áreas, adaptam-se mutuamente. As suas propostas incorporam um sentido intemporal perfeitamente adaptável à evolução tecnológica. Prova disso são as recriações digitais que Rui Torres e Rodrigo Melo fazem aos poemas de Melo e Castro.<sup>91</sup>

Em fases diferentes da história da comunicação ocidental é possível verificar que os grandes avanços da linguagem acontecem quando a sua representação gráfica estabelece contacto com evoluções tecnológicas - ao inventar o método de impressão com caracteres móveis, Guttenberg revolucionou no século XV não só os aspectos gráficos mas também a troca de informação científica e literária chegando a muitas mais pessoas, mais rapidamente, quando comparado com os textos manuscritos, obras de copistas e iluminadores.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Consultar *Mapa do Deserto* (1966), em: [http://po-ex.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=39&Itemid=35&lang=](http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=39&Itemid=35&lang=)  
Consultar *Transparência / Oblivion* (1964) (com som), em: [http://po-ex.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=91&Itemid=35&lang=](http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=35&lang=)

<sup>92</sup> Esse método de impressão foi igualmente exemplo de cooperação entre duas áreas distintas - tendo em conta que os tipos metálicos eram a base da impressão de Gutenberg, a dificuldade técnica no seu fabrico foi atenuada ao procurar colaboração com os ourives da época visto já possuírem experiência

A vertente experimental que joga com os meios editoriais tem igualmente repercussões em Portugal, sendo Melo e Castro um interveniente fundamental. De destacar, a publicação *Operação I* (1967) (anexo II, imagens 10A/B e 11A/B), que na época apresentava um formato pouco comum: pasta com capa de João Vieira feita a partir de moldes em cartão das máquinas rotativas do diário de notícias albergando no seu interior um conjunto de folhas soltas (formato 34 x 50 cm), contendo trabalhos de Melo e Castro, Ana Hatherly, António Aragão, José Alberto Marques, Pedro Xisto.

Em 1977 o catálogo da *Alternativa Zero* repetiu de certa forma a experiência gráfica ensaiada com a publicação *Operação*, desta feita com dimensões mais portáteis (anexo II - imagens 12 e 13A/B). O resultado final do catálogo da *Alternativa Zero*, não será alheio à relação que Ernesto de Sousa mantinha com as artes gráficas<sup>93</sup>. O próprio Ernesto de Sousa (1997: 85), descreveu esse catálogo como um "catálogo-obra-de arte, peça única na bibliografia portuguesa...".

Este ponto estaria incompleto se não fosse mencionada a revista americana *Aspen*. Em dez números, publicados entre 1965 e 1971, explorou o formato escolhido tanto por George Maciunas como por Henri Chopin, sendo, a única diferença, a inclusão de publicidade (colocada no local menos privilegiado da edição, o fundo de cada caixa). Publicidade desvalorizada pela editora e excluída a partir do volume 5+6 (onde foi editado pela primeira vez o ensaio de Roland Barthes *A Morte do Autor*), porque seria normalmente ignorada pelos leitores. No volume quatro (1967), encontramos um destaque a Marshall McLuhan e ao tema *The Medium is The Massage*. O volume oito

---

na gravura com chapas de cobre. Consultar o capítulo na *História da Arte* de H. W. Jansen editado pela Gulbenkian (2005: 388).

<sup>93</sup> É mais uma vez Mariana dos Santos (2007, 153-163), que descreve esta relação no livro *Vanguarda & Outras Loas Percurso teórico de Ernesto de Sousa*. Chama a atenção do leitor para alguns textos de Ernesto de Sousa acerca das artes gráficas, incluindo o facto de ter adoptado o termo *mass-media* em vez de artes gráficas, pondo-o igualmente em contacto com a obra de Marshall McLuhan *The Medium is the Massage*. Na exposição *Alternativa Zero*, Ernesto de Sousa, reserva uma sala para expor um conjunto de cartazes aproximando-o das artes gráficas e da importância que viriam a ter na execução do catálogo da respectiva exposição. Mariana dos Santos (2007: 158), considera essa relação da seguinte forma: "As artes gráficas são o *medium* que elege para continuar a proposta realista porque nelas encontra a possibilidade de uma linguagem universal da arte, que vinha reivindicando há tanto tempo, e a capacidade de absorver em si várias outras artes, eliminando a divisão entre elas. As suas características-base seriam, pois, a anti-especialização e a comunicação com o outro."

foi totalmente desenhado por George Maciunas. Tal como na *revue OU* também a *Aspen* dividia o espaço entre “objectos” gráficos e fonográficos.<sup>94</sup>

As edições fonográficas foram durante as décadas de 1960 e 1970 um importante veículo para divulgar um programa sonoro experimental fosse na poesia fonética ou nas vanguardas musicais<sup>95</sup>. Na exposição que o Museu de Serralves dedicou ao objecto fonográfico com o título *Vinyl Records and Covers by Artists* (2008), eram muitos os exemplos que podiam ilustrar a afirmação anterior<sup>96</sup>. Na introdução do respectivo catálogo da exposição, Guy Schraenen (2008: 7) (coleccionador, proprietário das obras em exposição), relembra:

“O final da década de 1950 e o advento da arte 'inter-media' deram lugar a uma mudança radical na concepção e na recepção das obras de arte. Proliferaram as performances, as instalações, os happenings, as obras vídeo, os filmes de artista e as obras sonoras. Frequentemente, estas criações situavam-se no cruzamento de variadas e diversas práticas artísticas. Artistas que de um modo ou outro utilizavam o som como meio e o disco de vinil como veículo de difusão da sua obra emergiram no seio de todos os principais movimentos, incluindo o grupo Cobra, a arte conceptual, o movimento Fluxus, o letrismo, a poesia sonora e o novo realismo.”

Este recurso ao fonograma, pelos meios criativos, durante a segunda metade da década de 1960 e inícios da de 1970, pode explicar-se em parte pelo fácil acesso à sua produção. A par com o crescimento económico e com o "aumento da procura de bens de consumo", Paula Abreu (2010: 107), sublinha a internacionalização da actividade fonográfica como um dos aspectos a ter em conta quanto ao sucesso da indústria

---

<sup>94</sup> Ver a edição *Artists' Magazines - An Alternative Space For Art*, ou para uma visualização completa consultar em: <http://www.ubu.com/aspen>. A *Source Magazine* é outra manifestação editorial americana a ter em conta para este assunto. Durante as décadas de 1960 e 1970 juntou na mesma plataforma, imagem, texto e som. Foi alvo de um alargado estudo, feito pelo autor Douglas Kahn (referenciado na bibliografia deste trabalho).

<sup>95</sup> No início do século XX foi o círculo literário que acolheu de forma mais efusiva a tecnologia que permitia gravar e reproduzir som. O fonógrafo foi interpretado como a realidade plástica do poema; Henri-Martin Barzun (poeta activo da época; fundador da revista *Poème & Drame*; simultaneísta), vê no fonógrafo o futuro da criação lírica, poetas e artistas futuristas complementam com ele as suas performances. Apollinaire gravou em 24 de Dezembro de 1913 dois poemas (Le Point Mirabeu e Maria).

<sup>96</sup> Porque a lista é realmente extensa e podemos cair no risco de excluir peças fundamentais para compreender o papel que os fonogramas tiveram nas artes experimentais das décadas de 1960/ 1970, é sugerida a consulta do catálogo em questão, onde estão incluídas as edições de Henri Chopin.

fonográfica.<sup>97</sup> Segundo a mesma autora, os anos de 1960 foram uma época dourada da música gravada, foram "tempos de acentuadas mudanças na estrutura e regulação dos campos fonográficos, nas configurações culturais que enformam as suas expressões musicais e nas mediações técnicas e tecnológicas que as constituem." (Abreu, 2010: 107).

#### **II. 4. Novas tecnologias - *Roda Lume***

No final da década de 1960 Melo e Castro já estava perfeitamente entrosado no universo das novas tecnologias e tinha perfeita noção das possibilidades plásticas permitidas pela nova realidade electrónica e digital. Aponta no entanto uma situação paradoxal sentida pelas vanguardas da segunda metade do século XX, quando viu as acções dos seus representantes limitadas pelo carácter financeiro. Se por um lado a revolução artística estava dependente do uso das novas tecnologias, por outro, o acesso a essas novas tecnologias dependiam de uma condição financeira a que poucos tinham acesso. Segundo Melo e Castro (1977: 144), qualquer jovem artista da década de 1960 que quisesse ser actual deveria “procurar construir os seus objectos de comunicação: por entre as solicitações das novíssimas tecnologias, processos, máquinas (os novos anjos) que lhe acenam com ilimitados horizontes [...]”. Acrescenta ainda que a realidade do novo artista “pesquisador de espaços e constructor de objectos” é completamente diferente daquela exemplificada pelo “mito do artista esfomeado e incompreendido” (1977: 145); para obter as condições ideais na criação das suas obras, a nova geração vê-se a braços com a necessidade de negociar com uma organização detentora dos meios técnicos e financeiros – organização essa considerada por Melo e Castro (1977), obsoleta mas ainda assim poderosa o suficiente para controlar o acesso às novas tecnologias. Depreende-se então, que a mentalidade artística de um determinado grupo de criadores portugueses não estava propriamente dependente do pensamento, mas sim da falta de condições materiais que se foi prolongando durante a década de 1970. Jorge Lima Barreto (1977: 12) afirma que, “se em Portugal não há video, videotecas, é porque

---

<sup>97</sup> Para um contexto mais abrangente sobre este assunto, consultar o capítulo 3 *A Idade de Ouro do Mercado Discográfico e a Crise dos Anos Setenta*, da tese de doutoramento da mesma autora.

não temos condições materiais para existirem, portanto, o acusarmo-nos simplesmente de 'atrasados' é faccionismo imperialista.”

Em 1968, Melo e Castro produz um videopoema que ilustra todas as situações descritas acima, reunindo uma aprendizagem de dez anos que não será alheia aos contactos estabelecidos em círculos internacionais como os proporcionados pelo francês Henri Chopin. *Roda Lume*<sup>98</sup> consiste num poema experimental animado, onde se assiste ao movimento de formas geométricas e de letras acompanhadas por uma narrativa sonora. À medida que as formas e as letras vão surgindo no ecrã, escuta-se uma leitura das mesmas, sendo o resultado sonoro final, mais do que uma declamação no sentido clássico, uma experiência fonética onde as palavras dão lugar a sons vocais com contornos onomatopaicos (programa totalmente oposto ao que se escuta nas mais variadas edições fonográficas dedicadas à poesia portuguesa)<sup>99</sup>.

Atendendo à introdução deste ponto (e ao ponto de vista de Melo e Castro), verificamos então algumas situações implícitas em *Roda Lume* quanto à procura de novas linguagens artísticas por parte dos actores no panorama artístico português: (a) através das novas tecnologias; (b) realidade das condições técnicas para explorar no mesmo ambiente a interacção entre diferentes elementos (imagem/ som); (c) a necessidade de pactuar com uma instituição ligada ao poder para que seja possível realizar esta obra<sup>100</sup>. A estes factores, não deverá ser alheia a importância de complementar o programa do novo cinema português, que valorizava a *mise-en-scène* em detrimento da história e que, paralelamente com o novo-realismo nascido num ambiente cineclubista, destacava também a visão pessoal do realizador<sup>101</sup>.

---

<sup>98</sup> No apêndice II (imagem 14), são destacadas algumas capturas de ecrã.

<sup>99</sup> Em 1981 a editora *Orfeu* lançou a *Antologia da Mulher Poeta Portuguesa*, com declamações de Eunice Munoz. Dois dos poemas pertencem a Ana Hatherly e Salette Tavares, mas o que realmente se escuta é uma abordagem clássica apoiada por um *ensemble* de fundo. Não existe portanto um indício da relação experimental que as duas poetisas ocupam no panorama da vanguarda portuguesa.

<sup>100</sup> "Em 1964 a RTP introduz os primeiros equipamentos de gravação magnética, a *videotape*, já amplamente utilizada em diversos países." (Lopes, 2012: 71).

<sup>101</sup> Segundo Paulo Filipe Monteiro (2001: 330), no capítulo *Uma Margem no Centro: A Arte e o Poder do "Novo Cinema"*, o filme *Verdes Anos* (1962) de Paulo Rocha é "emblemático do arranque do novo cinema português" que se distingue pelas seguintes razões: "é um cinema artesanal, por contraponto a um cinema industrial, e uma visão pessoal, de autor, por oposição a um cinema de produtor."



O carácter obsoleto das instituições portuguesas, não a nível técnico mas sim a nível organizacional encontra neste trabalho um exemplo paradigmático na forma como era dada importância aos novos experimentalismos. Assim, embora *Roda Lume* tivesse sido produzido nos estúdios da RTP, depois do convite feito a Melo e Castro por parte de Eduíno Jesus (poeta e apresentador de um programa sobre literatura), e de seguida colocado “no ar” (após breve introdução explicativa pelo próprio Melo e Castro), o original foi destruído pela RTP. As razões pelas quais o documento foi destruído são difíceis de apurar, mas podem ser semelhantes às verificadas por Silvestre Pestana na nota de rodapé número 68<sup>102</sup>. Apesar de tudo, sobreviveram os planos do *storyboard* original e Melo e Castro conseguiu, em 1986, reconstruir a essência do que teria sido a primeira manifestação da videopoesia, ou telearte, num contexto internacional: total ausência de elementos identificáveis com uma narrativa clássica, substituindo a acção teatral captada pela câmara de filmar por uma montagem animada construída em laboratório a partir de “objectos gráficos” (letras, círculos, arcos, quadrados); envolvimento do som com a imagem, sendo o resultado final a consequência da relação entre os dois.

Quando se saía do circuito institucional, o acesso às tecnologias electrónicas capazes de satisfazer as necessidades dos artistas era muito limitado, encontrando apenas em incentivos pontuais as condições mínimas para experimentar as novas ferramentas. Só a partir de meados da década de 1970 é que surge um apoio realmente direccionado para a produção de videoarte, em Lisboa com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian (1976), contribuindo assim para a legitimação dessa linguagem como “forma de arte”, no Porto com a ESBAP (1977), ao abrir uma secção de vídeo sob orientação dos professores Abel Mendes e Henrique Silva.<sup>103</sup>

Podemos então afirmar que *Roda Lume* inaugurou em Portugal um período de

---

<sup>102</sup> Também João Bénard da Costa (2007: 8) chama a atenção para a dificuldade em obter alguns elementos relativos à intervenção da Gulbenkian no cinema português a partir dos arquivos da Fundação tendo de recorrer à sua “falível memória muito mais do que inicialmente pensara”.

<sup>103</sup> Informação retirada do texto de Ana Filipa Candeias (2009: 36, 37), integrado no catálogo da exposição *Anos 70 Atravessar Fronteiras*; diz apenas respeito à videoarte mas deve tomar-se em atenção que a Fundação Gulbenkian estava envolvida com o cinema português desde o início década de 1960 culminando com a criação do Centro Português de Cinema em 1969.

experimentação na área do audiovisual. É igualmente ponto de partida para entender as transformações que o artista pode despoletar na evolução dos próprios meios técnicos, nos seus diferentes usos e em último caso, na sociedade onde está inserido. No prefácio da edição portuguesa do livro *Arte e Técnica*, faltando ainda alguns anos para o início da década de 1970, José-Augusto França (1963: 9) chama a atenção para o papel da obra de arte como espelho da civilização onde é produzida, sendo uma ferramenta indispensável para medir o desenvolvimento social:

“Eu próprio muitas vezes tenho dito que a arte reflecte e propõe. Este diálogo que o artista mantém com os modos de existência do seu próprio tempo, traduz-se pela produção de obras, de objectos. Digamos: o artista é um homem que cria objectos, objectos figurativos. E são objecto de civilização. Esta noção é fundamental: sem ela não haveria sociologia da arte.”

Como vimos, embora tenha separado o trabalho de Melo e Castro em três pontos distintos, o resultado das suas propostas mais recentes é sempre a soma da experiência obtida em épocas anteriores, desde as primeiras experiências em poesia concreta e cinética, passando pela videopoesia e acabando nos infopoemas gerados por computador (estes já produzidos na década de 1980). O computador, usado como ferramenta (ou meio se quisermos usar a abordagem de Marshall McLuhan), que permite no início do século XXI recriar o conceito de “página branca” (proposto por Mallarmé no final do século XIX), e com a adição de se poder manipular em tempo real algumas características que até aí permaneciam como conceitos estáticos: a deformação elástica de um texto, a granulação de um som gravado, o tempo de reprodução.

## II.5. A herança - CTU *TELECTU*

*Ctu Telectu* é o título do primeiro álbum dos portugueses *Telectu*. Telectu foi o nome dado por Jorge Lima Barreto ao projecto formado por ele e por Vítor Rua no início dos anos de 1980. Na biografia de 1985 pode ler-se:

“TELECTU é um agrupamento de música electro-acústica que concilia a escola repetitiva americana com superestruturas do rock e do jazz e da contemporânea improvisada. A sua música é estruturada por sistemas de repetição, sobreposição rítmica e desenvolvimento/cruzamento de figuras melódicas, na procura inédita de ambientes tímbricos, trabalhando sempre no sentido do lirismo electrónico.”<sup>104</sup>

Para compreender o seu significado dentro do tema que estamos aqui a estudar é necessário recuar novamente até 1968 e mais uma vez ao trabalho de Melo e Castro. Sem ter a intenção de estabelecer uma relação com o videopoema *Roda Lume* (1968/69), é também em 1968 que Melo e Castro escreve o poema *Sete Megatoneladas*, texto onde surge a palavra “Telectu”. Transcrevendo a primeira de sete estrofes do poema *Sete Megatoneladas*<sup>105</sup>:

### SETE MEGATONELADAS

o discurso

ante	VISION	al
post	EFFECTU	al
in	TELECTU	al
a	CTU	al
ex	PERIMENT	al
per	PECTU	al

---

<sup>104</sup> in *POEMOGRAFIAS Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, 1985, 271.

<sup>105</sup> in *círculos afins*, 1977, 63.

No início de 1982, o programa dos Telectu é muito mais do que um diálogo fugaz entre músicos, poeta (Melo e Castro), e artista plástico (António Palolo). Nos exemplos que se seguem, complementados com o testemunho de Vítor Rua<sup>106</sup> veremos como E. M. de Melo e Castro e António Palolo estão integrados nas acções dos Telectu. Segundo Vítor Rua o artista António Palolo era muitas vezes apresentado não como um simples colaborador mas sim como o terceiro elemento da formação, dá como exemplo paradigmático o concerto na Casa de Serralves aquando da sua inauguração como museu de arte contemporânea em 1987.

Para além da importante contribuição que resultou tanto no nome pelo qual são hoje reconhecidos, como no título do seu primeiro registo fonográfico (*CTU TELECTU*, 1982, LP), o trabalho de Melo e Castro destaca-se também da seguinte forma na obra dos *Telectu*: (a) capa para as edições fonográficas *Belzebu* (1983, LP) e *Digital Buiça* (1990, LP) (anexo II, imagens 15, 16A/B, 17A/B); (b) experiências fonéticas e compositivas a partir do seu poema *SONETO SOMA 14X* (*Off Off*, 1984, LP); (c) colaborações em conjunto na execução de bandas sonoras para videopoesia<sup>107</sup>.

Fruto de uma relação que, segundo Vítor Rua, se iniciou na década de 1970, logo se percebe que Jorge Lima Barreto e Melo e Castro partilhavam alguns interesses, como as novas tecnologias electrónicas e a interacção entre diferentes áreas criativas.<sup>108</sup> Quando escreve sobre música minimal (campo de exploração dos Telectu), Lima Barreto relembra que esse conceito está ligado mais às artes plásticas do que à música. De facto, o minimalismo surgiu inicialmente para definir o trabalho de uma série de artistas plásticos americanos, como por exemplo o de Donald Judd, Frank Stella, ou Robert Morris e estendeu-se depois à música através de compositores como Steve Reich, La Monte Young, Terry Riley, Terry Fox. É também subjacente a relação que a

---

<sup>106</sup> Encontro documentado com gravação áudio.

<sup>107</sup> De acordo com o depoimento de Vítor Rua, muitos destes encontros pertencem ao espólio dos *Telectu* e estão ainda por editar.

<sup>108</sup> Ernesto de Sousa (1998), em dois textos diferentes, faz referência à *Anar-Band*: a primeira dentro do programa da *Alternativa Zero* (1977), e a segunda durante a “Semana da Arte (da) na Rua” (Coimbra, 1976). A *Anar-Band* era formada pela dupla Lima Barreto e Rui Reininho. Numa imagem do catálogo *Porto 60/70: Os Artistas e a Cidade*, é igualmente possível estabelecer uma ligação entre a *Anar-Band* e Silvestre Pestana.

poesia tem com a visualidade das artes plásticas, indicada como vimos com Mallarmé (*Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*), estabelecida definitivamente com a poesia visual e cinética do Fluxus, onde podemos incluir o trabalho de Melo e Castro.

Esta colaboração de Melo e Castro com os Telectu é igualmente decisiva para documentar um par de ideias: (a) submeter a declamação de um poema a uma série de efeitos electrónicos, tendo em conta o poema em questão, *SONETO SOMA 14X*, o seu uso foi abordado como um elemento “concretista musical”, não havendo interesse numa mensagem a não ser a conceptual; (b) chegar a novos públicos através do formato fonográfico e dos arranjos gráficos.

Embora faça parte de um programa editorial ligeiramente diferente daquele a que os poetas estavam habituados, a plataforma fonográfica acaba por oferecer uma linguagem alternativa aos criadores que gostavam de tirar proveito dos vários meios de comunicação. De repente, a edição fonográfica deixa de ser apenas um simples suporte sonoro e apresenta-se como um objecto artístico onde, o todo só faz sentido quando as diferentes partes estão em sintonia. Além de representar um momento importante no trabalho artístico de todos os indivíduos envolvidos, permitindo novos campos exploratórios, é de referir a mobilidade do fonograma, tão portátil quanto o de uma publicação. É relativamente suportável em termos financeiros, obedecendo à regra de que a arte deve ser um bem acessível a todos e praticado por todos - o simples manuseamento do fonograma é por si só um acto performativo.

A edição *Off Off* de 1984 reúne na mesma obra o trabalho dos Telectu, de Melo e Castro e de Palolo. Uma observação mais atenta dá conta que a edição em questão não é uma oferta vulgar contendo um disco de vinil. A capa desdobra-se até formar um poster de 69,5 x 62,5 cm (anexo II - imagem 18), revelando o que na realidade é uma serigrafia original de António Palolo (duas se tivermos em conta a impressão na frente e no verso).<sup>109</sup> Contém dois fonogramas em formato vinil de doze polegadas, acomodados dentro de duas capas protectoras (anexo II - imagem 19). Impressos na frente e verso dessas capas (também em serigrafia), estão os textos explicativos do que se escuta (sem esquecer o *SONETO SOMA 14X*), a lista de aparelhos electrónicos usados na

---

<sup>109</sup> Executada no atelier de António Inverno a partir do arranjo gráfico de António Palolo.

construções dos temas e, não menos importante, a informação de que as despesas de produção foram totalmente suportadas pelos músicos como acto de independência relativamente “à escumalha dos monopólios capitalistas do disco”.<sup>110</sup>

Os quatro temas incluídos nesta edição (um por cada lado dos dois Lps - imagem 20, anexo II), ligam-se directamente a várias personalidades artísticas: Lado 1 ao Egídio Álvaro (crítico e curador); Lado 2 ao Filipe Pires (compositor); Lado 3 ao Luis Miguel Cintra (actor) e Lu (?); Lado 4 ao João de Freitas Branco (musicólogo). Para este caso vamos focar a nossa atenção nas últimas duas peças (Lado 3 – *CORNUCÓPIA*; Lado 4 – *Palolo*).<sup>111</sup>

### - *CORNUCÓPIA*

É no tema *CORNUCÓPIA* que se escuta a experiência fonética a partir do poema de Melo e Castro *SONETO SOMA 14X*. Não havendo qualquer tipo de preocupação no sentido de fazer passar uma mensagem verbal, a voz que declama o soneto é usada como se se tratasse apenas de mais um som concreto no meio da composição, um instrumento apenas com um significado sonoro. No meio dos sons electrónicos de fonte “não identificável”, a voz processada através de um *flanger* (voz de João Perry), torna-se ainda mais resistente à percepção convencional, anulando de imediato a possível aproximação que se poderia estabelecer com uma mensagem verbo-semântica. Ora este carácter transgressor proposto em *CORNUCÓPIA* foi sublinhado por Maria Guariglia, no seu artigo sobre os sonetos<sup>112</sup> de Melo e Castro. Primeiro ao sugerir a ruptura com os códigos estabelecidos:

“Soneto Soma 14x tem, a nosso ver, como uma das propostas primeiras, a mudança de código, um outro sistema de signos que se sobrepõe ao verbal: paródia aritmética do verbal, ou, se quisermos, utilização de um subcódigo que coloca em causa o próprio estabelecimento de um código como possibilidade única de expressão humana.” [...] “Poemas extremamente transgressores, os dois sonetos de Melo e Castro criam

---

<sup>110</sup> O texto prolonga-se em mais considerações atingindo um tom de manifesto contra a “miséria cultural” portuguesa.

<sup>111</sup> Disponíveis na versão em CD deste trabalho.

<sup>112</sup> O artigo *Soneto: Polígono agônico* integrado no catálogo *O Caminho do Leve* (2006), faz um levantamento sobre os códigos encerrados nos dois sonetos *Soneto Soma 14x* e *Soneto Enigmático - (Egípcio)*.

situações conflitantes entre a norma e a não -norma estéticas, situações que se constituem na própria estrutura da poética, pois que dialéticas, ou seja, portadoras sempre de novas qualidades em relação à ordem anteriormente vigente.” (Guariglia, 2006: 279),

E a seguir ao propor a sua abertura a novas interpretações através do conceito de “obra aberta” acrescenta:

“Ao contrário do que se possa pensar, *Soneto Soma 14x* – assim como o *Soneto Enigmático – 2 (Egípcio)* – apresenta uma alta taxa informativa, pois se configura como 'obra aberta', ambígua, tendente à pluralização de significados coexistentes num só significante e que, em Melo e Castro, poeta contemporâneo que é, não se apresenta somente como fator inevitável, mas como programa produtivo e mesmo como proposta de transgressão radical em direcção à abertura máxma.” (Guariglia, 2006: 282)

Estes factores foram então aproveitados pelos Telectu e experimentados em *CORNUCÓPIA*, provando o carácter de catalisador criativo das obras de Melo e Castro.

#### **- Palolo**

Em *Palolo*, os Telectu limitam-se a disponibilizar a banda sonora (condensada em 20 minutos), que serve de apoio para a visualização do filme *OHM*<sup>113</sup>, realizado por António Palolo em 1977/78. No texto introdutório recomendam a audição do respectivo tema em casas que estejam equipadas com *videotape*, possibilitando dessa forma o recurso a envolvimentos visuais.<sup>114</sup> Caso não seja possível usar o filme em questão, propõem o uso de outras projecções visuais - segundo Vítor Rua, o filme *OHM* era projectado em concertos dos *Telectu*. Dada a sua ausência de carácter narrativo, duração prolongada (96 minutos), natureza abstracta e contemplativa (experiências feitas com a mistura de tintas), era o complemento para as experiências sonoras da dupla, igualmente contemplativas através da repetição. O fluxo criativo começava no estúdio dos artistas e acabava em casa do público consumidor, colocando nas mãos destes a finalização da obra através da decisão contemplativa, usando ou não, o estímulo das novas tecnologias.

---

<sup>113</sup> No texto explicativo incluído na edição fonográfica *Off Off* está escrito *Ohm* mas é referenciado, por exemplo, na exposição da Culturgest, como OM. A versão integral pertence à colecção do Centro de Arte Contemporânea - Fundação Gulbenkian.

<sup>114</sup> Anexo II - imagem 21.

Não menos importante nesta obra é o facto de que o seu ponto de partida tem início na primeira estrofe do *Soneto Soma 14x* de Melo e Castro. A explicação está escrita na própria edição fonográfica: “Cada número corresponde a uma unidade sonora e é organigrama da estrutura de montagem das cassetes, a sua pauta.” (anexo II - imagem 21).

Nestas colaborações regulares é mais uma vez possível ligar Melo e Castro às novas tecnologias electrónicas, desta feita, num programa musical, permitindo dessa forma documentar a sua influência no seio da comunidade artística portuguesa contemporânea. O percurso criativo de Melo e Castro pode ser encontrado nos lugares menos prováveis, servindo de alicerce a programas aparentemente distantes dos seus. Relativamente aos *Telectu* não é de maneira nenhuma uma colaboração pontual merecendo alguma atenção quando se estudam as edições de autor em Portugal. A editora *três macacos* referenciada na imagem 20 (anexo II), é na realidade o trio formado por Jorge Lima Barreto, Vítor Rua e António Palolo. Essa independência editorial permite-lhes controlar todos os pormenores das edições possibilitando a inclusão de autênticos manifestos contra o poder dos grupos estabelecidos. Paula Abreu (2010: 307), expõe algumas das razões que podem explicar aquela atitude anti-mercantilista, sendo que, a mais relevante, encontra forma nas regras impostas pelas companhias com mais poder. A auto-regulação negociada durante a década de 1970, entre duas das maiores editoras portuguesas (Rádio Triunfo, Valentim de Carvalho), garantiam o domínio do mercado fonográfico, desde a produção até à distribuição.

*Belzebu* (1983, LP), documenta o início da relação artística entre Telectu e Melo e Castro sendo bem visível o entusiasmo pela experimentação gráfica (anexo II - imagens 15 e 16). Visto que o disco anterior (*Ctu Telectu*), tinha sido editado pela Valentim de Carvalho, *Belzebu* documenta também o ponto de partida quanto à independência editorial. É aqui que o trabalho poético, gráfico, ou visual de Melo e Castro, extravasa de uma vez por todas as fronteiras literárias e vai tocar outros públicos, embora, muitas vezes, de uma forma muito subliminar.



## Conclusão do capítulo II

Melo e Castro faz assim parte de uma resistência experimental, sonora, visual, editorial, performativa, mas acima de tudo comunitária e revolucionária que continua a influenciar as novas gerações de artistas portugueses. Tal como refere Paula Abreu (2010), as relações entre o estabelecimento e os pequenos mercados são bastante complexas, acabando alguns artistas por ceder aos melhores contratos oferecidos pelas grandes companhias. Mas como foi visto na relação entre Melo e Castro e os Telectu, a hegemonia mercantil não anula de maneira nenhuma a capacidade de regeneração das abordagens experimentais, principalmente quando se estimula a comunicação entre as diferentes estéticas criativas. Mário Vieira de Carvalho, evidencia estas relações, com especial ênfase entre música e poesia, ao sublinhar as obras de Peixinho (*Eurídice reamada*, 1968), a partir de poemas de Herberto Helder. Destaca também as encomendas feitas a Lopes Graça e Peixinho pelo vereador da cultura da Câmara de Matosinhos, Manuel Dias da Fonseca, realizadas a partir de poemas de António Nobre, estreadas em 1982.

Fica por decifrar o conteúdo do disco *Poemas ditos pelo autor* com o registo PHILIPS 431992PE, mencionado na bibliografia de Melo e Castro, mas do qual não foi encontrado qualquer vestígio até à data de entrega deste trabalho.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Não é uma questão de complementaridade nem de ilustração. Fundamentalmente, trata-se de não determinar, à partida, os resultados.”

Ernesto de Sousa<sup>115</sup>

Quando iniciei este trabalho, convencido de que a parte empírica contraída nas aulas me daria matéria suficiente para problematizar o tema, as minhas atenções dividiram-se entre a resolução dos problemas técnicos e as questões históricas inerentes à prática artística. Foi com alguma surpresa que a arte experimental portuguesa das décadas de 1960 e 1970 surgiu como uma fonte de inesgotáveis referências e experimentações vanguardistas. Podemos dizer que a década de 1970 acabou por ser um período de amadurecimento e gestão do que aconteceu na década de 1960, espaço de reencontro entre os diferentes representantes da sociedade criativa portuguesa.

Ao longo deste estudo, ficou claro que, em comparação com a realidade vivida há quarenta anos atrás, hoje, as limitações já não são técnicas, dependem apenas da formação e das capacidades de cada indivíduo. Nas décadas de 1960 e 1970, a recriação dos espaços de convívio foi um importante momento de interação entre as diferentes disciplinas criativas. Espaços onde os mais aventureiros, com as novas possibilidades tecnológicas, tiveram uma oportunidade de partilhar novas ferramentas e novos meios no acto criativo, onde se combateram “as divisões na arte, a divisão entre a mão e a cabeça, as divisões entre a escultura e a pintura, entre a poesia e a música” (Sousa, 1998: 268). Nesta minha consideração, sinto que posso ir ainda mais longe e ousar afirmar que, fruto dessa aventura portuguesa (entre a repressão política e a ressaca revolucionária), foram mais as batalhas vencidas do que as perdas. É verdade que alguns resultados são póstumos mas, apesar das fragilidades, podemos encontrar, neste momento, uma comunidade de artistas portugueses cujo trabalho se revê na metalinguagem proporcionada pela "alternativa" de 1977. À relação óbvia que se pode estabelecer entre os contemplados com a bolsa Ernesto de Sousa (Rafael Toral, Paulo

---

<sup>115</sup> in, *Revolution My Body*, 1998: pág 268.

Raposo, André Gonçalves), e o trabalho conceptual do mesmo, podemos juntar outros tantos que, aparentemente, encaixam nos mesmos ideais. São esses que podem ajudar na compreensão e valorização do trabalho empreendido pelos representantes da vanguarda portuguesa da segunda metade do século XX.

E se alguma questão fica em aberto, essa é uma delas: será possível traçar uma linha recta que ligue as novas gerações de artistas portugueses aos seus pares “revolucionários”? Mais ainda, existe alguma influência, se é que existe?; e de que forma se manifesta? É certo que as influências se estenderam durante a década de 1980 através de projectos interdisciplinares como os Telectu, ou as acções de Egídio Álvaro (*Alternativa – Festival Internacional de Arte Viva*, Almada; *Performance Portugaise*, Centro Pompidou, 1984). Mas será a evolução linear a razão pela qual se explica o trabalho transdisciplinar de artistas como João Onofre, Alexandre Estrela, Miguel Soares, Marta Ângela e João Alves (*Calhau*) ou Rui Toscano? E ainda, tendo em conta que algumas referências nos chegam do *Jornal do Fundão* (onde Melo e Castro organizou uma série de páginas dedicadas à poesia experimental), questiona-se como teria sido a recepção das artes experimentais na província portuguesa e quais as suas consequências.

O conceptualismo na obra de Melo e Castro faz com que as suas referências estejam em constante movimento. Ao pesquisar o seu trabalho a atenção deve ser redobrada, porque além da literatura, pode também estar num contexto visual ou sonoro, no papel, no ecrã, no gira-discos. Não será no entanto exagerado se afirmarmos que, durante a década de 1970, em Portugal, a comunidade artística ainda não tinha um exemplo concreto de experimentação sonora entre os seus representantes.

A realidade digital neste início do século XXI permite uma democratização tecnológica comparável à democratização artística proposta pelas vanguardas das décadas de 1960 e 1970 e a infinidade de ferramentas criativas aproxima cada vez mais as artes plásticas das sonoras. O programa editorial, que foi também um local de encontro durante a época estudada, pode, em último caso, fornecer uma alternativa neste emaranhado de relações invisíveis.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

AGUIAR, Fernando e Silvestre PESTANA (org.) (1985), *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa: Ulmeiro.

ALMEIDA, Ana Paula (2007), *O Universo dos Sons nas Artes Plásticas*, Lisboa: Edições Colibri.

AUGUSTO-FRANÇA, José (2000), *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Séc. XX – 1910-2000*, Lisboa: Livros Horizonte.

AUGUSTO-FRANÇA, José (e outros) (1999), *Panorama: Arte Portuguesa no séc. XX*, Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras.

BAPTISTA, Tiago (2008), *A Invenção do Cinema Português*, Lisboa: Tinta da China.

CAGE, John (2009), *Silence – Lectures and Writings*, Londres: Marion Boyars.

CASTRO, E. M. de Melo (1977), *Círculos Afins*, Lisboa: Assírio & Alvim.

CASTRO, E. M. de Melo (1977), *In-novar*, Lisboa: Plátano Editora.

CASTRO, E. M. de Melo (1988), *Poética dos Meios e Arte High Tech*, Lisboa: Vega.

CHION, Michel (1994), *Músicas, Media e Tecnologias*, Lisboa: Instituto Piaget.

GOLDBERG, Rose Lee (1966), *Performance Art -From Futurism To The Present*, Londres: Thames and Hudson.

GONÇALVES, Rui Mário (1998), *A Arte Portuguesa do séc. XX*, Lisboa: Temas e Debates.

KTZ, Liz (2010), *Words To Be Looked At – Language in 1960s Art*, Cambridge Massachusetts: MIT Press.

MAUER, Karin V . (1999), *The Sound of Painting – Music in Modern Art*, Munique – Londres – Nova Iorque: Prestel Verlag.

METZGER, Heinz-Klaus (e outros) (2011), *John Cage*, Cambridge Massachusetts: MIT Press.

NOGUEIRA, Isabel (2007), *Do Pós-Modernismo à exposição Alternativa Zero*, Lisboa: Vega.

NOGUEIRA, Isabel (2008), *Alternativa Zero, 1977 : o reafirmar da possibilidade da criação*, Coimbra: CEIS20.

PAUL, Christiane (2008), *Digital Art*, Londres: Thames & Hudson.

PORTELA, Artur (1982), *Salazarismo e Artes Plásticas*, Lisboa: Inst. de Cultura e Língua Portuguesa.

ROADS, Curtis (2004), *Microsound*, Cambridge Massachusetts: MIT Press.

RUSH, Michael (2005), *New Media in Art*, London: Thames & Hudson.

SANTOS, A. M. (1993), *Arte e Tecnologia, Lisboa*: Fundação Calouste Gulbenkian.

SOUSA, Ernesto de (1998), *Ser Moderno... em Portugal*, Lisboa: Assírio e Alvim.

TORGAL, Luís Reis (2001), *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa: Temas e Debates.

SANTOS, Mariana Pinto (2007), *Vanguarda e outras Loas – Percurso Teórico de Ernesto de Sousa*, Lisboa: Assírio e Alvim.

WILLIAMS, Emmet (1992), *My Life In Flux- And Vice Versa*, Londres: Thames and Hudson.

## **Artigos**

CASTRO, E. M. de Melo e: Pode-se escrever com isto, *Colóquio.Artes*, ISSN0870-3841, n. 32 (Ab. 1977), p. 48-58

SOUSA, Ernesto de, Mello e Castro: da visão ao tacto e ao convívio, *Colóquio.Artes*, ISSN0870-3841, n. 15 (Dez. 1973), p. 50-54

SOUSA, Ernesto de, Vostell em Malpartida, *Colóquio.Artes*, ISSN0870-3841, n.30 (Dez. 1976), p. 81

SOUSA, Ernesto de, Arte na rua, *Colóquio.Artes*, ISSN0870-3841, n. 29 (Out. 1976), p. 70

SOUSA, Ernesto de, Carta de Malpartida, *Colóquio.Artes*, ISSN0870-3841, n. 42 (Set. 1979), p. 60

SOUSA, Ernesto de, Alternativa zero : uma criação consciente de situações, *Colóquio.Artes*, ISSN0870-3841, n. 34 (Out. 1977), p. 60

### **Catálogos**

2009, *Anos 70 Atravessar Fronteiras*, coordenação de Raquel Henriques da Silva, Lisboa, CAM, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

2008, *Vinil: Gravações e capas de discos de artista*, coordenação de Guy Schraenen, Museu de Serralves, Porto: Serralves / MACBA / Neues Museum Weserburg Bremen.

2006, *E. M. de Melo e Castro O Caminho do Leve*, Porto: Fundação de Serralves.

2001, *Porto 60/70: Os Artistas e a Cidade*, Porto: Edições Asa / Árvore / Serralves.

2001, *Portugueses En El MVM / ¿ y qué hace usted ahora*, Malpartida / Lisboa: Editora Regional de Extremadura de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, Consorcio Museo Vostell Malpartida, Galeria Diferença.

1998, *Revolution My Body*, Lisboa: Gulbenkian.

1997, *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto: Fundação de Serralves.

1994, *Anos 60 : anos de ruptura : uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa: Livros Horizonte.

1980, *Po.Ex'80 Exposição de Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna.

1978, *E. M. de Melo e Castro Sínteses*, Lisboa, Quadrum.

1977, *Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*, Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

### **Teses e Dissertações**

ABREU, Paula (2010), *A Música entre a Arte, a Indústria e o Mercado*, Coimbra: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (Dissertação de Doutoramento na área científica de Sociologia).

LOPES, Sofia Isabel Fonseca Vieira (2012), *"Duas horas vivas numa TV morta": Zip-Zip, Música e Televisão no preâmbulo da democracia em Portugal*, Lisboa: (Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais Área de Etnomusicologia).

SERRÃO, Maria Beatriz (2011), *Influências da Performance na Música entre 1970 e 90 em Portugal: Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio*, Lisboa: FCSHUNL, (Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais Área de Especialização em Musicologia Histórica).

### **Dicionários / Enciclopédias**

DEMPSEY, Amy (2002), *An Encyclopaedic Guide to Modern Art – Styles, Schools and Movements*, Londres: Thames & Hudson.

JANSON, H. W. (2005), *História da Arte*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

AAVV (2000), *The Prestel Dictionary of Art and Artists in the 20<sup>th</sup> Century*, Munique/ Londres /Nova Iorque: Prestel.

AAVV (2009), *Art of the Twentieth Century Neo-avant-gardes, Postmodern and Global Art*: Milano: Skira.

### **Informações obtidas na World Wide Web**

DUCHAMP, Marcel, *The Creative Act*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: [http://www.ubu.com/papers/duchamp\\_creative.html](http://www.ubu.com/papers/duchamp_creative.html)

MALLARMÉ, Stéphane (1914), *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*, La Nouvelle Revue Française, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://www.math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf>

PAMPLONA, Fernando de (1962), *A segunda Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*, Crónica de Artes Plásticas, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://museu.rtp.pt/app/uploads/dbEmissoraNacional/Lote%2051/00019542.pdf>

SUMMERHALL (2012), *OU OU OU: Henri Chopin and Revue OU*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://www.summerhall.co.uk/2012/ou-ou-ou-henri-chopin-and-revue-ou/>

### **Entrevistas / vídeos**

AGUIAR, Fernando (2011), *Fernando Aguiar – Galeria dos Prazeres*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=owYMMvRIIko&list=UURSDr466BBRsELQuhF0hQrw&index=14>

ANTÓNIO, Jorge Luiz, *Entrevista a E. M. de Melo e Castro na série Tempestade de ideias*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: [http://www.youtube.com/watch?v=pqRvyXf\\_-jo](http://www.youtube.com/watch?v=pqRvyXf_-jo)

ATHAYDE, Manaira (2012), *Ernesto de Melo e Castro e a sua máquina do tempo*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://matlit.wordpress.com/2012/10/12/ernesto-melo-e-castro-e-a-sua-maquina-do-tempo/>

BARRETO, Jorge Lima (1992), *Entrevista*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=KvWou3dJE-o>

CAGE, John, *Variations V*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: [http://ubu.com/film/cage\\_variations5.html](http://ubu.com/film/cage_variations5.html)

ENTRELINHAS, *Entrevista a E. M. de Melo e Castro*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: [http://www.youtube.com/watch?v=VQl7\\_sFAerw](http://www.youtube.com/watch?v=VQl7_sFAerw)



HIGGINS, Dick (s.d.), *Dick Higgins on FLUXUS: Interview at The State Museum of Fine Arts Copenhagen*, <http://www.youtube.com/watch?v=DxBdkIWt5ik>  
<http://www.youtube.com/watch?v=9feLztCuQ18&feature=related>

MCLUHAN, Marshall (1977), *The medium is the message part1*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web:  
<http://www.youtube.com/watch?v=ImaH51F4HBw>

MCLUHAN, Marshall (1977), *The medium is the message part2*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web:  
<http://www.youtube.com/watch?v=a11DEFm0WCw>

MCLUHAN, Marshall (1977), *The medium is the message part3*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web:  
[http://www.youtube.com/watch?v=CtpX8A7Q2pE&feature=iv&annotation\\_id=annotation\\_566011](http://www.youtube.com/watch?v=CtpX8A7Q2pE&feature=iv&annotation_id=annotation_566011)

PALOLO, António, *Os Filmes*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://vimeo.com/46755368#>

PESTANA, Silvestre (Lonarte) (2011), *Entrevista a Silvestre Pestana*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web:  
<http://www.youtube.com/watch?v=fJj6ImQmxss>

SUMMERHALL (2012), *OU OU OU: Henri Chopin and Revue OU*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web:  
<http://www.youtube.com/watch?v=T2EeDJzLwQo>

TELECTU (1985), *Entrevista e performance*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=DxBdkIWt5ik>

AAVV (2011), *António Aragão – Poeta do Olhar*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web:  
[http://www.youtube.com/watch?v=9De3\\_gdasd8&feature=endscreen](http://www.youtube.com/watch?v=9De3_gdasd8&feature=endscreen)

## **Artigos**

BARÃO, Ana Luísa (2009), *EGÍDIO ÁLVARO – O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO, Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2*, 284-299, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8175.pdf>

MANNING, Peter (e outros) (s.d.), *Computers and music*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40583>

*Os Anos 70*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web:  
<http://cvc.instituto-camoes.pt/arte-e-artistas-em-portugal-anos-70.html>

LOMBARDI, Daniele, *Futurism and Musical Notes*, recuperado a 24 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://www.ubu.com/papers/lombardi.html>

MILLER, Leta E. Miller (2001), *Cage, Cunningham, and Collaborators: The Odyssey of Variations V*, *The Musical Quarterly* 85 (3), Fall 2001, 545-567, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web:  
<http://music.ucsc.edu/sites/default/files/Variations%20V.pdf>

POMBO, Olga (2004), *Interdisciplinaridade e integração dos saberes*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web:  
<http://revista.ibict.br/liinc/index.php/liinc/article/viewFile/186/103.pdf>

PRETO, António (e outros) (2008), *Melo e Castro Revisitado por*, Suplemento Belo Horizonte, Nº 1308, 3-13, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web:  
<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2008-janeiro-1308.pdf>

RIBEIRO, Leonor da Conceição Silva, OLIVEIRA, Alves de (s.d.), *A I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (1957): balanço da arte portuguesa na transição para os anos 60 e primórdios de uma colecção institucional, Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1*, 212-225, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8127.pdf>

SUTHERLAND, Don (1975), *Home-movie sound gets easier-and more professional*, Popular Mechanics, Oct 1975, 64-67, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web:

[http://books.google.pt/books?id=hOIDAAAAMBAJ&pg=PA64&dq=movie+camera&hl=en&ei=dbbWTqv\\_FpLXiQLD\\_cmGcg&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&redir\\_esc=y#v=onepage&q=movie%20camera&f=false](http://books.google.pt/books?id=hOIDAAAAMBAJ&pg=PA64&dq=movie+camera&hl=en&ei=dbbWTqv_FpLXiQLD_cmGcg&sa=X&oi=book_result&ct=result&redir_esc=y#v=onepage&q=movie%20camera&f=false)

Sudoeste, *Cadernos de Almada Negreiros*, N° 2, Outubro de 1935, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/periodicos/sudoeste/N2/N2\\_master/SudoesteN2.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/periodicos/sudoeste/N2/N2_master/SudoesteN2.pdf)

### **Sítios**

ASPEN MAGAZINE, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://www.ubu.com/aspen>

CAGE, John, *NOTATIONS The Cage Effect Today*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://www.notationsthecageeffecttoday.org>

CASTRO, E. M. de Melo e, *Página de Melo e Castro*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro>

CHOPIN, Henri, recuperado a 24 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://www.ubu.com/sound/chopin.html>

Primeira Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian: recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://193.136.122.112:8080/FCTProject/faces/Index.xhtml#>

MACIUNAS, George, *George Maciunas Foundation Inc.*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web (necessita de login): [http://georgemaciunas.com/?page\\_id=1327](http://georgemaciunas.com/?page_id=1327)

EXPOSIÇÃO MOMA (2011-2012), *Thing/Thought: Fluxus Editions / 1962-1978*, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: [http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus\\_editions/category\\_works/fluxus1](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/category_works/fluxus1)

PO-EX, *Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa*, consultado regularmente na World Wide Web: <http://po-ex.net>

SOURCE MAGAZINE, recuperado a 13 de Março de 2013 na World Wide Web: <http://www.ubu.com/sound/source.html>

SOUSA, Ernesto de, *Sítio da internet dedicado a Ernesto de Sousa*, consultado regularmente na World Wide Web: <http://www.ernestodesousa.com>

Arquivo Digital da Colóquio Revista de Artes e Letras, consultado regularmente na World Wide Web: <http://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe>

### **BIBLIOGRAFIA GERAL**

ADORNO, Theodor W. (2003), *Sobre a Indústria da Cultura*, Coimbra: Angelus Novus.

ALLEN, Gwen (2011), *Artists' Magazines An Alternative Space for Art*, Cambridge: MIT Press

ASHER, Michael (1983), *Writings 1973- 1983 on Works 1969-1 979*, Halifax/Los Angeles: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/ The Museum of Contemporary Art Los Angeles.

AUSTIN, Larry, KAHN, Douglas (2011), *Source – Music of the Avant-Garde, 1966-1973*, Berkeley, Los Angeles London: University of California Press

BARRETO, Jorge Lima (1977), *Musicónimos*, Porto: Limiar.

BOSSEUR, Jean-Yves (1993), *Sound and the Visual Arts*, Paris: Dis Voir.

CALINESCU, Matei (1987), *Five Faces Of Modernity*, Durham: Duke University Press.

ELIOT, T. S. (1965), *Notas para a Definição de Cultura*, Rio de Janeiro: Zahar Editores.

- KAHN, Douglas (2001), *Noise Water Meat – A History Of Sound In The Arts*, Cambridge Massachusetts: MIT Press.
- KELLY, Caleb (2009), *Cracked Media - the sound of malfunction*, Cambridge Massachusetts: MIT Press.
- KELLY, Caleb (2011), *Sound – Documents Of Contemporary Art*, Cambridge Massachusetts: MIT Press.
- LABELLE, Brandon (2006), *Background Noise – Perspectives on Sound Art*, Nova Iorque / Londres: Continuum.
- LICHT, Allan (2007), *Sound Art – Beyond Music, Between Categories*, Nova Iorque: Rizzoli.
- LUCIE-SMITH, Edward (2000), *movements in art since 1945 new edition*, London: Hugin: Thames & Hudson
- MAUER, Karin v. (1999), *The Sound of Painting – Music in Modern Art*, Munich – London - New York: Prestel Verlag.
- MCLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin (2001), *The Medium is the Massage*, Corte Madera: Gingko Press.
- MCLUHAN, Marshall (2002), *Understanding Media*, Londres: Routledge Classics.
- MOORMAN, Marissa J. (2008), *Intonations – A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, Athens Ohio: Ohio University Press.
- PAES, Rui Eduardo (1999), *Cyber-Parker*, Lisboa: Hugin.
- SARMIENTO, José Antonio (2009), *La música del vinilo*, Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla La Mancha.
- STANGOS, Nikos (1997), *Concepts of Modern Art*, London: Thames and Hudson Ltd.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, TANNENBAUM, Mya (1991), *Diálogo com Stockhausen*, Lisboa: Edições 70.
- AAVV (2004), *Artists Talk 1969-1977*, Nova Escócia: The Press of the NSCAD.

## **FONTES PRIMÁRIAS**

### **Entrevistas realizadas por Hugo Oliveira, não publicadas**

2012 Entrevista a César Figueiredo, Dezembro.

2013 Entrevista a Vítor Rua, Janeiro.

### **Material Audiovisual**

CASTRO, E. M. de Melo e (1986), *Roda Lume*, Vídeo em formato “mp4” (arquivo particular) (incluído no CD com a documentação relativa a este trabalho).

PALOLO, António (1977/78), *Ohm*, Vídeo (arquivo Centro de Arte Moderna - Gulbenkian).

### **Discos**

TELECTU, Ctu Telectu, LP, Valentim de Carvalho, 11C078-40602, 1982.

TELECTU, Belzebu, LP, Edição Cliché, Edição Cliché Nº 5, 1983.

TELECTU, Off Off, LP, 3 Macacos, CL 006, 1984 (as músicas *CORNUCÓPIA* e *Palolo* estão incluídas no CD com o resto da documentação deste trabalho).

TELECTU, Digital Buiça, LP, Tragic Figures, TF 001, 1990.

VÁRIOS, OU 28-29/OU 30-31 ,LP, Alga Marghen, alga045.2LP, 2007.

VÁRIOS, Avant Marghen Vol.3, 7LP, Alga Marghen, alga022, 2007.

## ANEXO I: Imagens (Capítulo I)



Imagem 1. E. M. de Melo e Castro - Informação do artista incluída no catálogo da Alternativa Zero (1977) - capa.



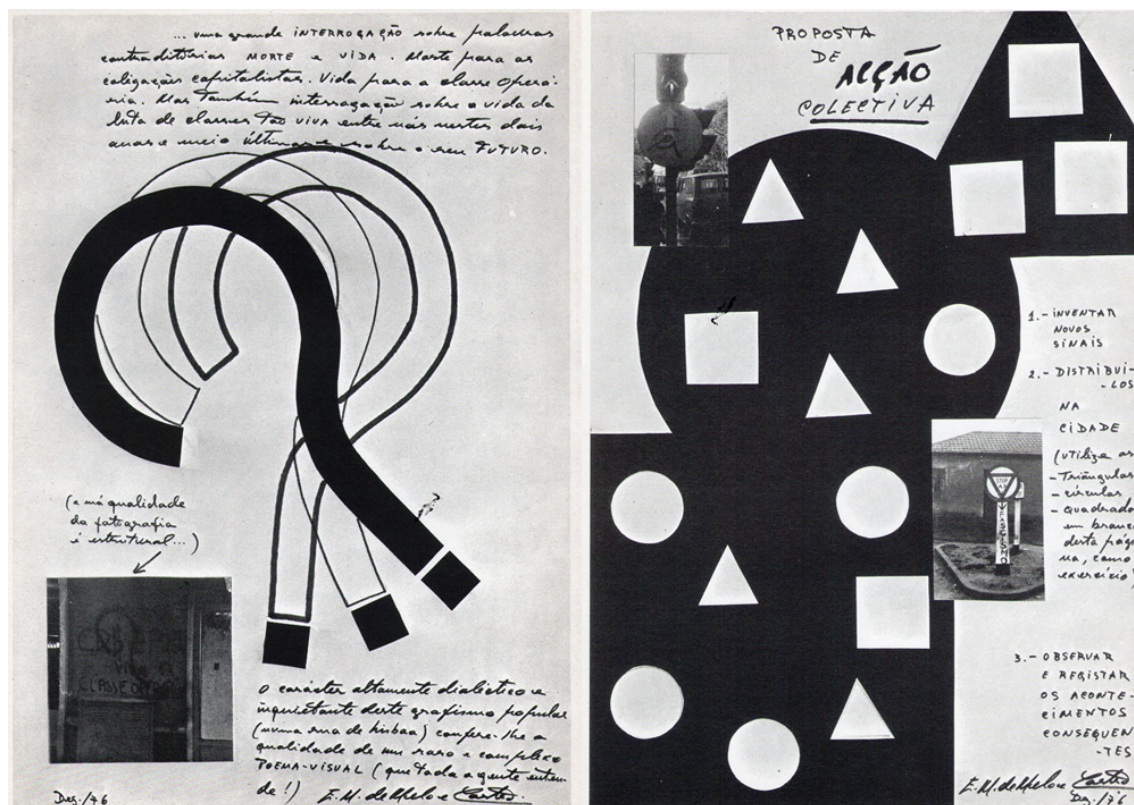


Imagem 2. E. M. de Melo e Castro - Informação do artista incluída  
no catálogo da Alternativa Zero (1977) - interior.



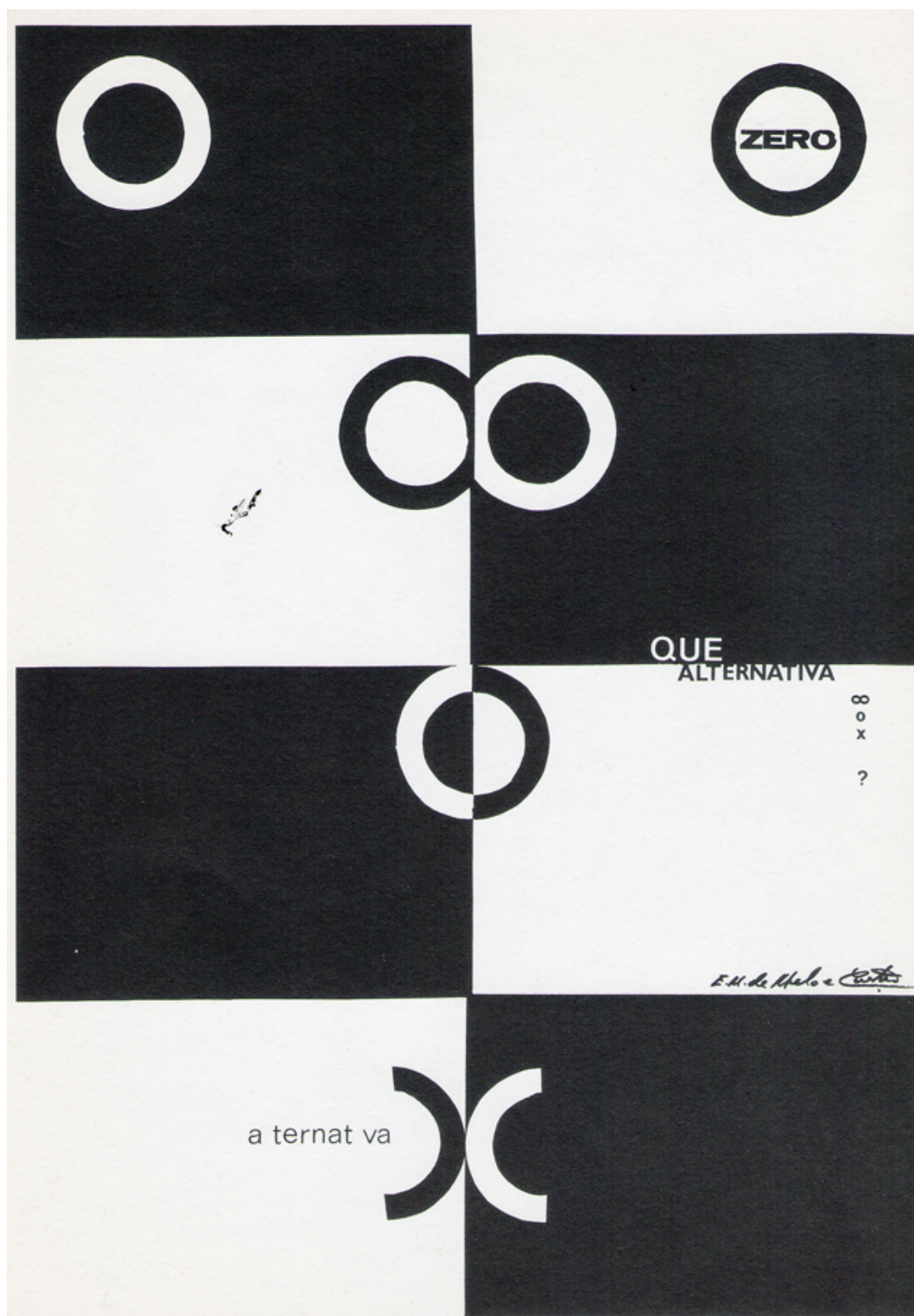


Imagem 3. E. M. de Melo e Castro - Informação do artista incluída  
no catálogo da Aternativa Zero (1977) - contra-capá.



Imagem 4. Participação espontânea do público (concerto-happening regulado com 'sinais de trânsito' de Melo e Castro)".



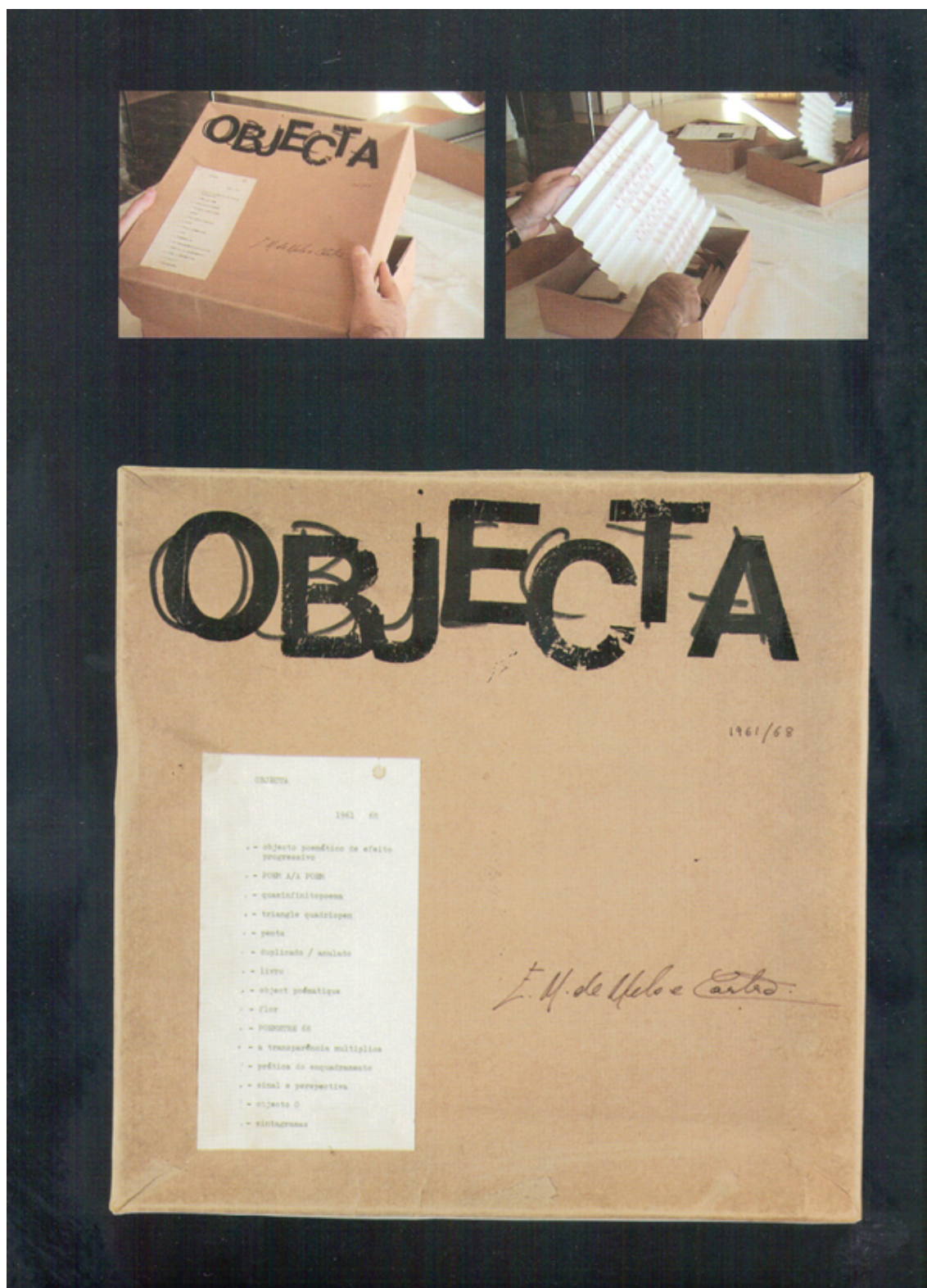


Imagem 5. OBJECTA - caixa que inclui diferentes experiências aplicadas à poesia (poesia concreta, fonética, cinética).  
(versão a cores no CD).

## ANEXO II: Imagens (Capítulo II)

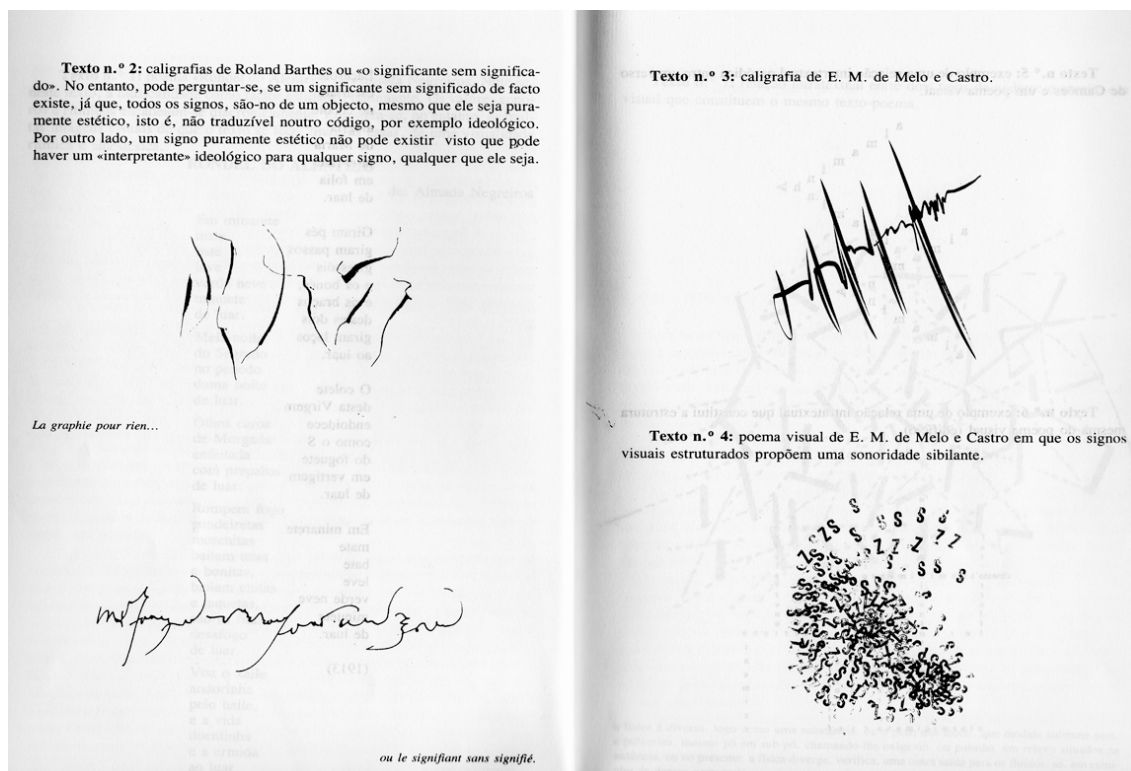


Imagem 6. Melo e Castro e Roland Barthes - “significante sem significado”.



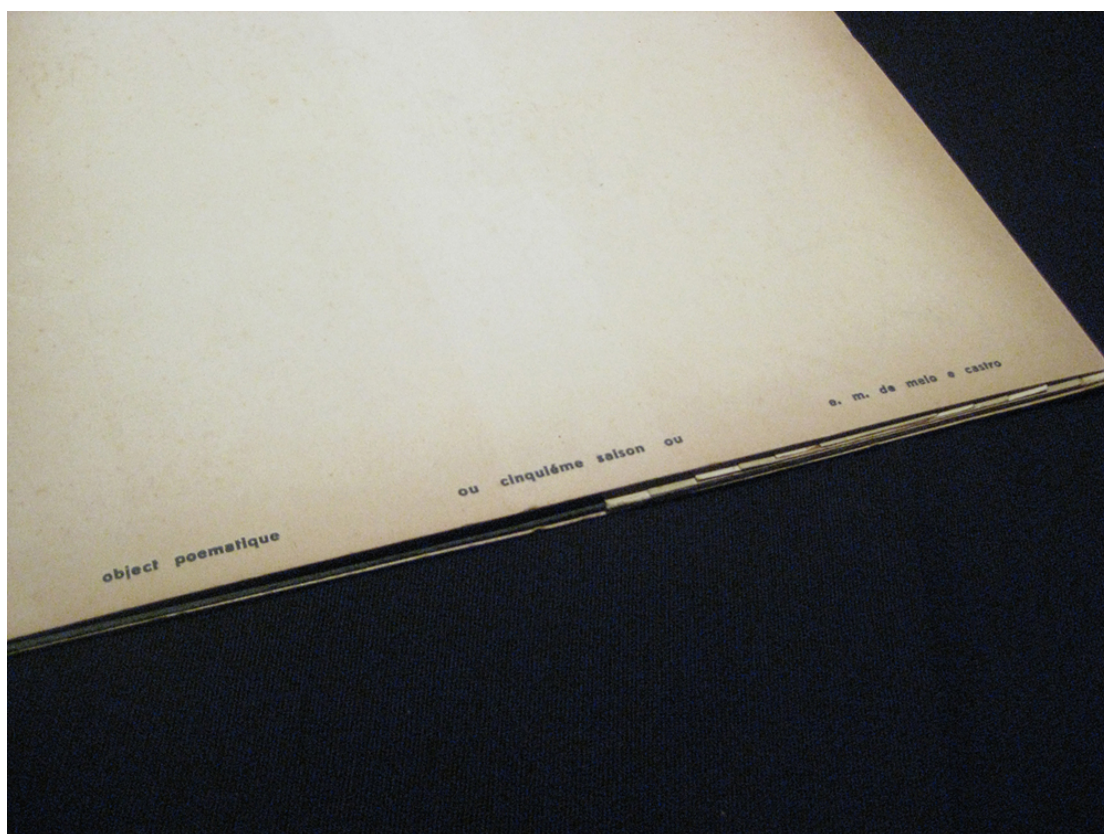


Imagem 7. Melo e Castro - *Object poematique* (versão a cores no CD).



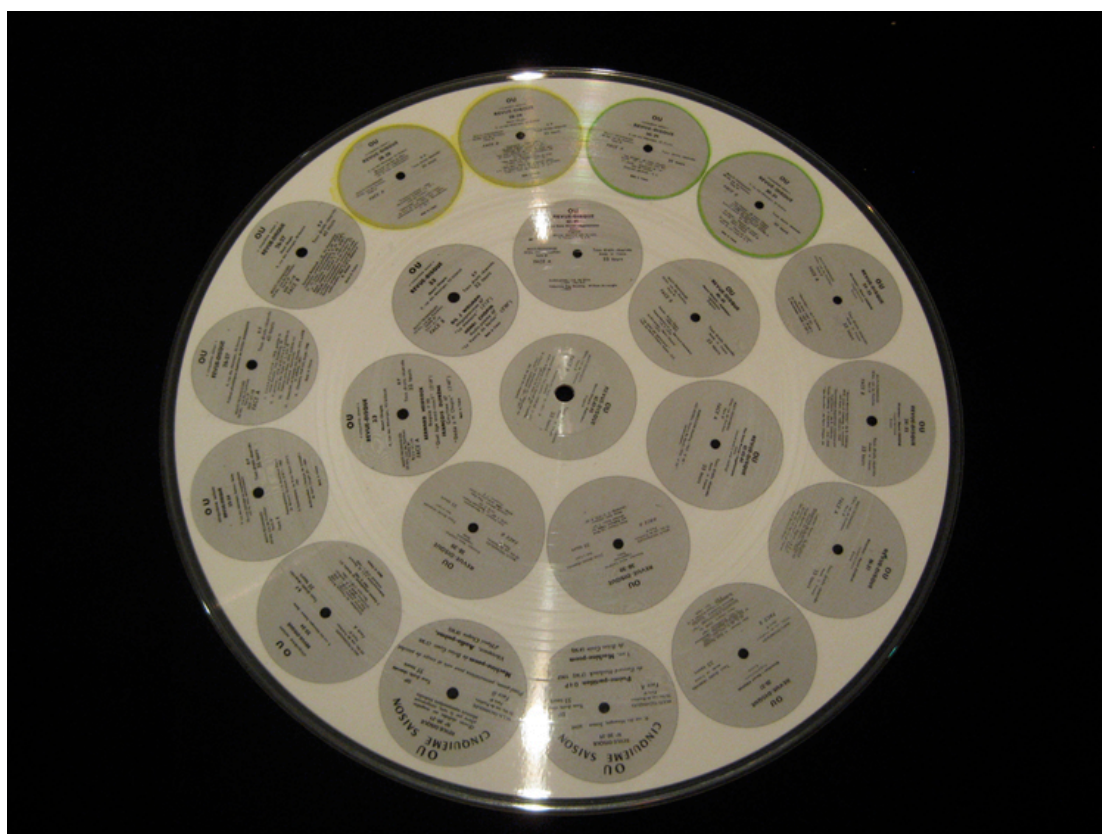


Imagem 8. Avant Marghen Vol. 3 (2002) - OU 28-29 / 30-31 (versão a cores no CD).



Imagem 9. Número 28-29 da *OU Cinquième Saison* (1966).  
(versão a cores no CD).



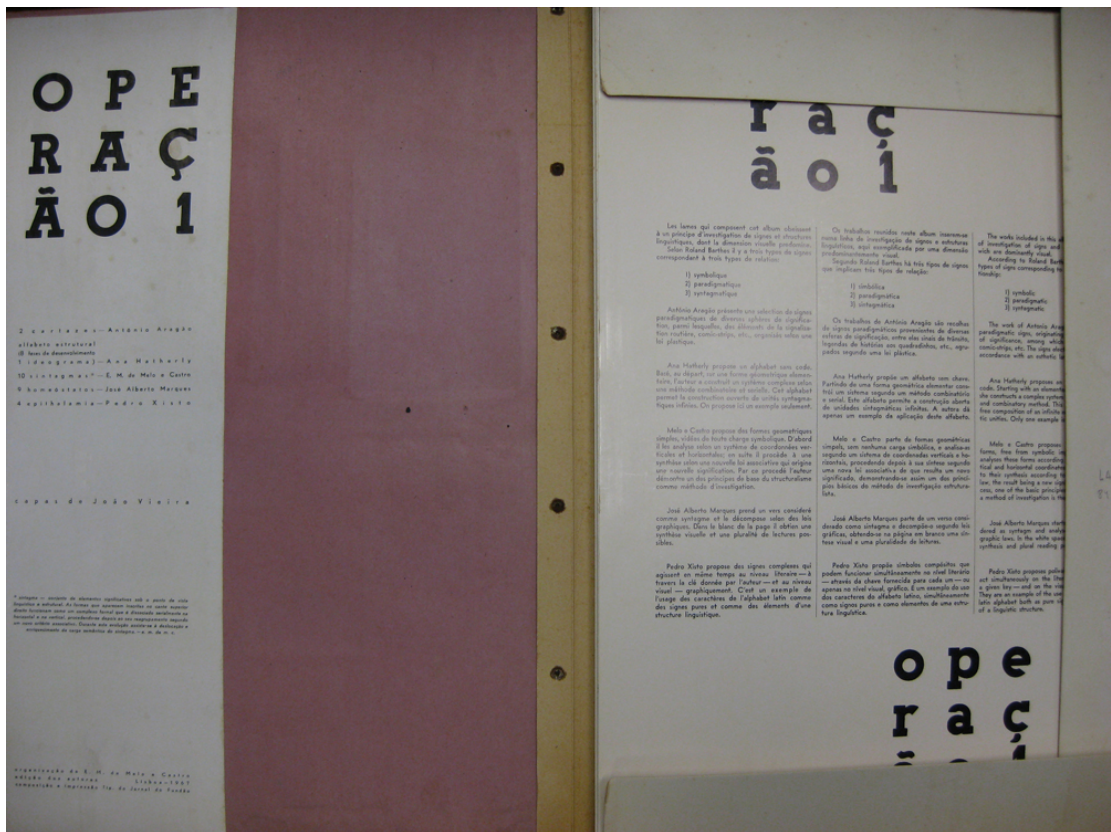
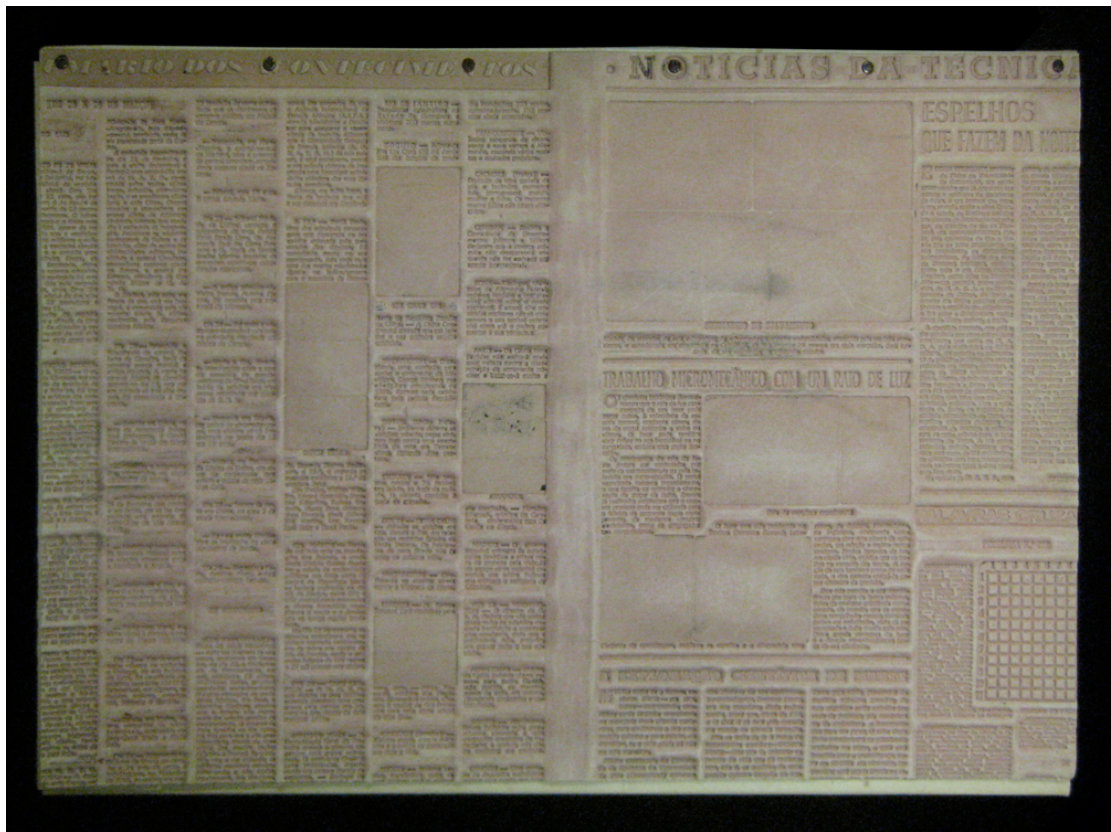


Imagem 10. Operação (1967) - Capa de João Vieira e interior. (versão a cores no CD).



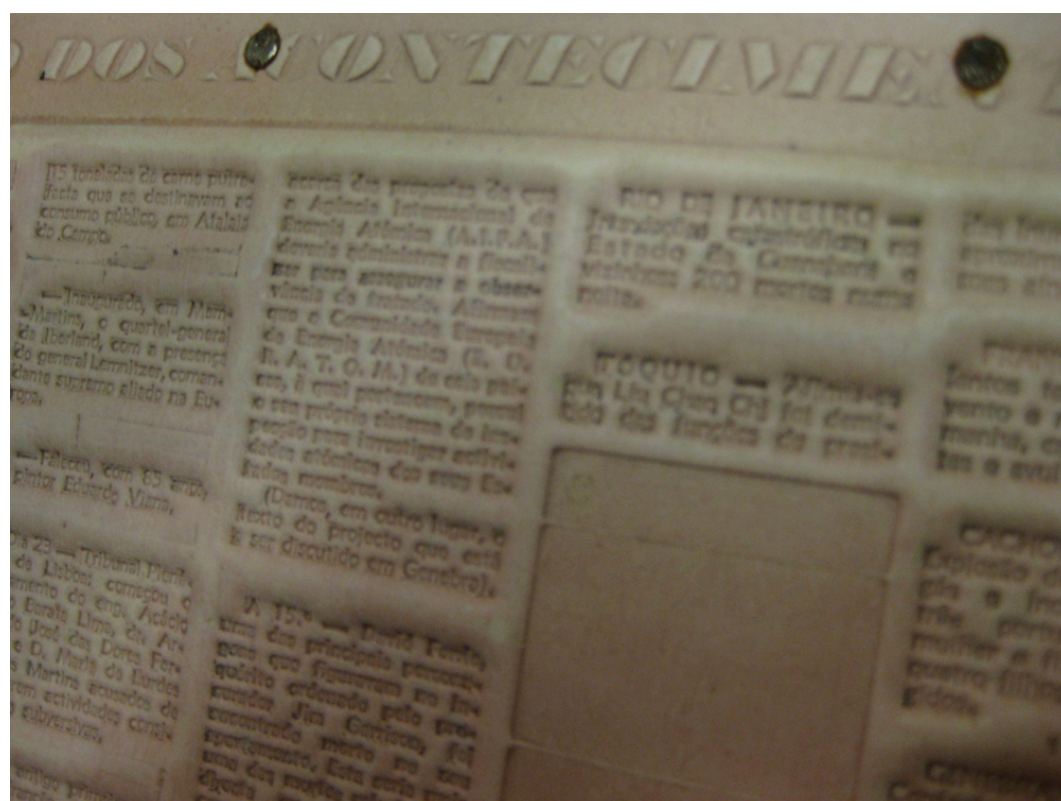
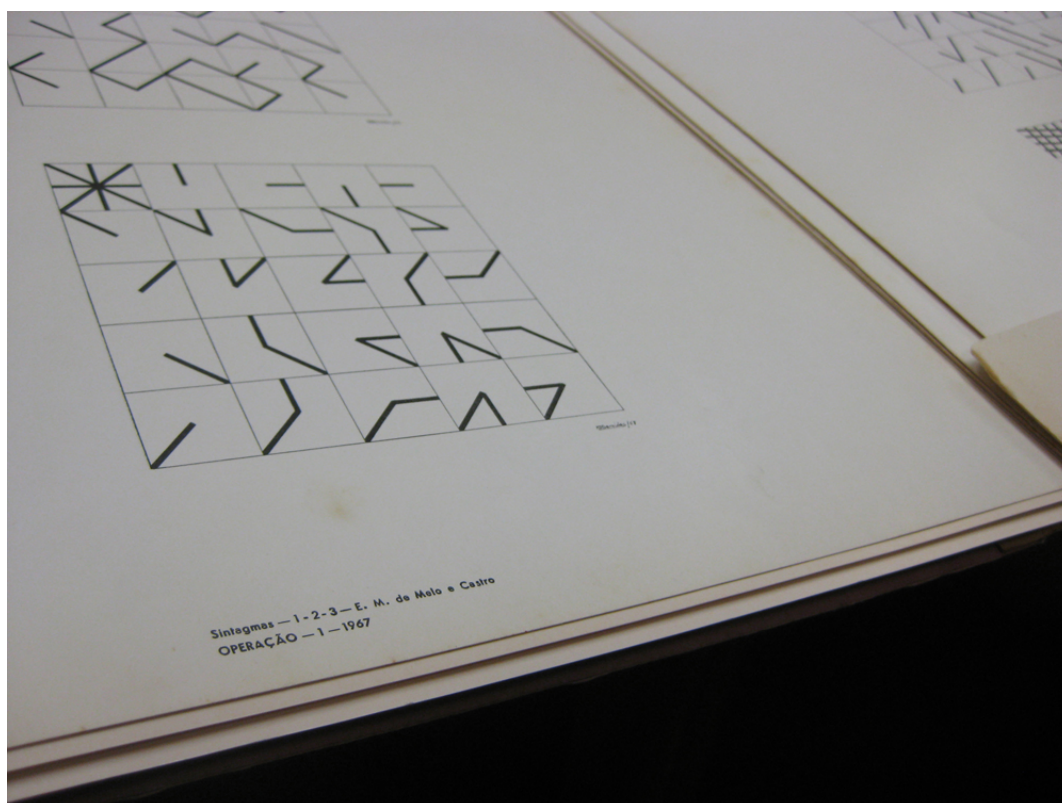
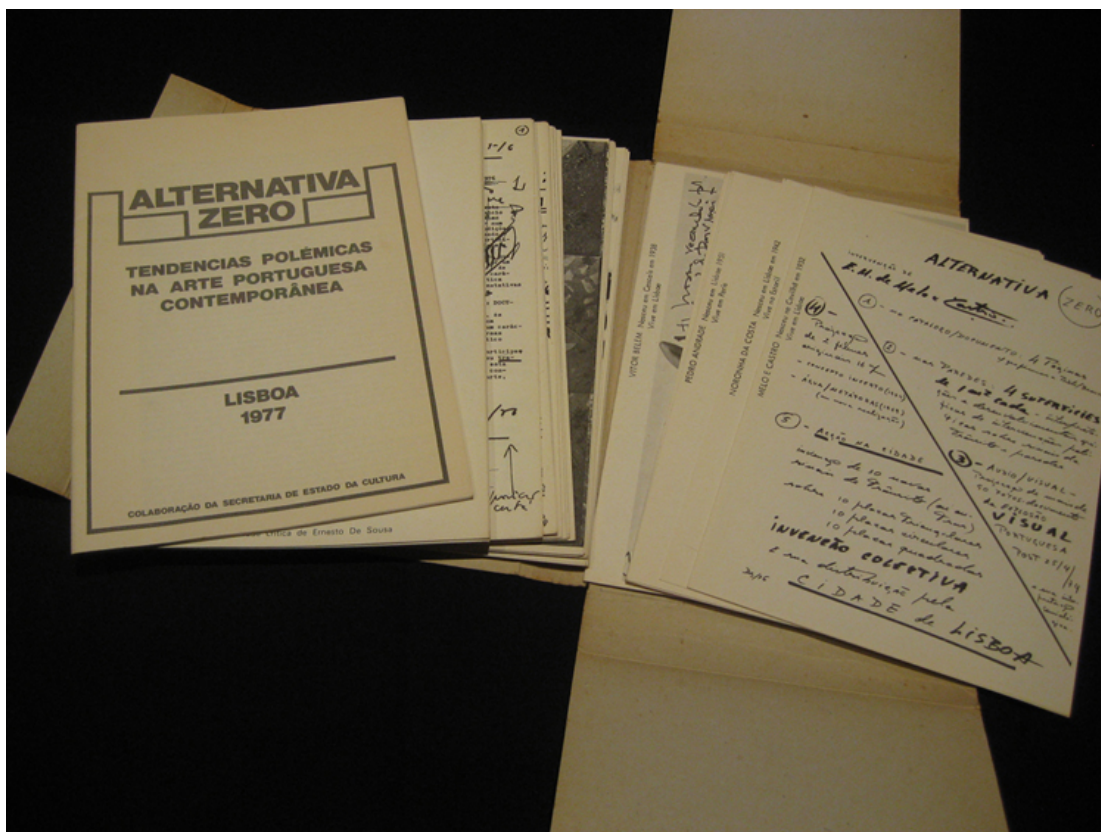
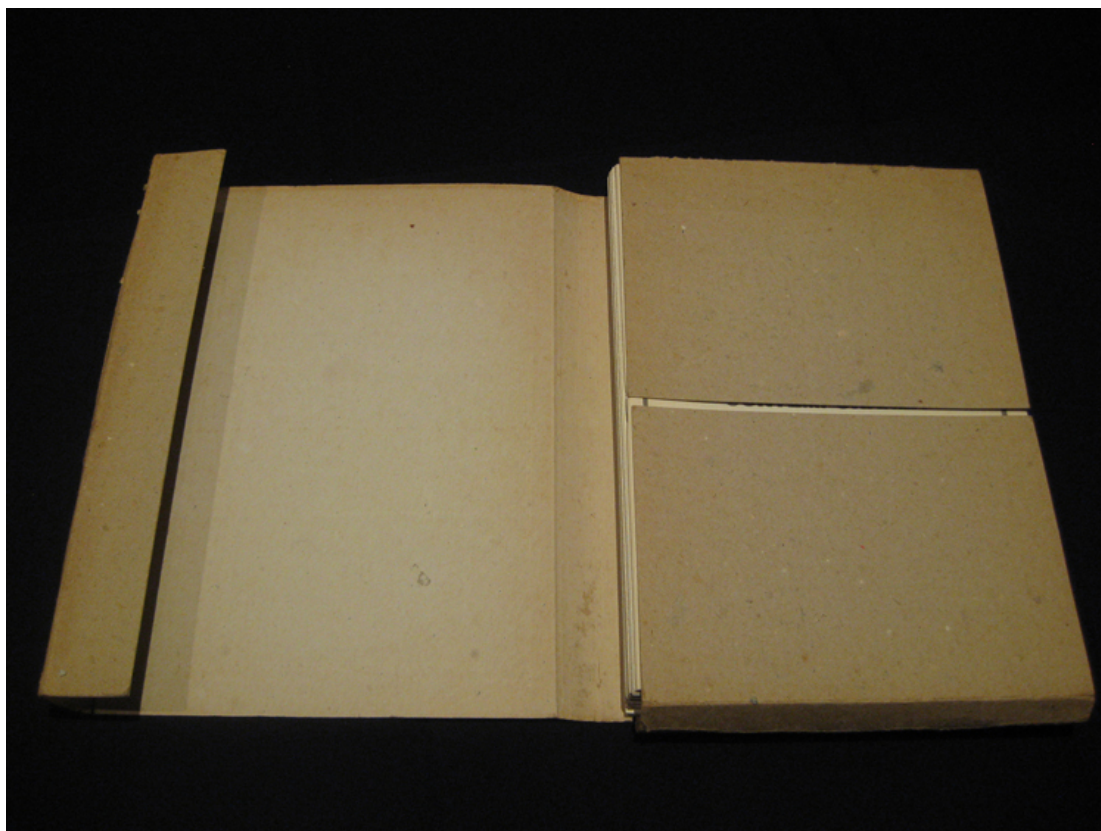


Imagem 11. Operação (1967) - pormenor do trabalho de Melo e Castro e pormenor da capa. (versão a cores no CD).



Imagem 12. Alternativa Zero (1977) - Catálogo. (versão a cores no CD).





Imagens 13A/B. Alternativa Zero (1977) - Interior do Catálogo. (versão a cores no CD).

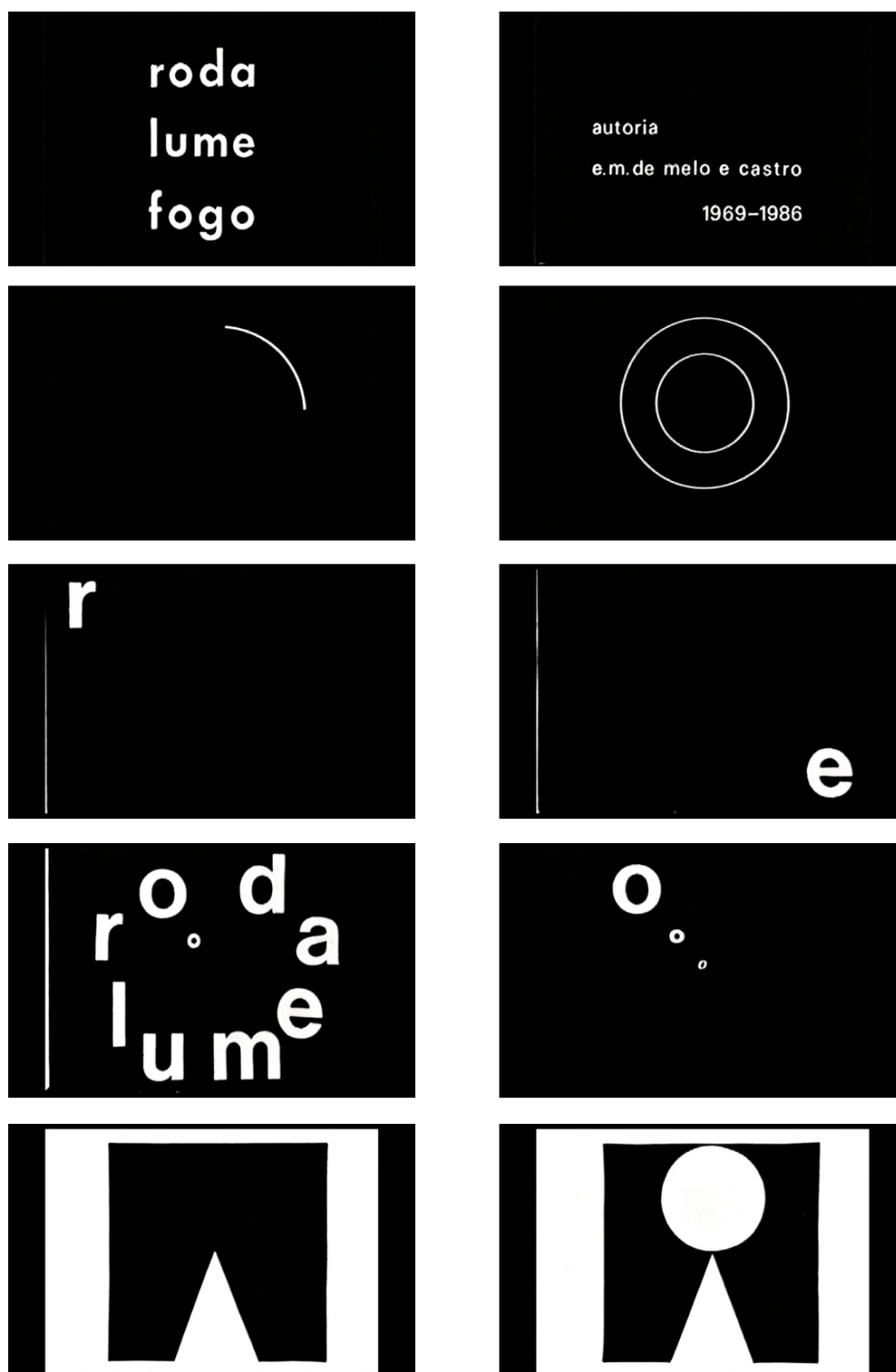


Imagem 14. Roda Lume - dez fotogramas.



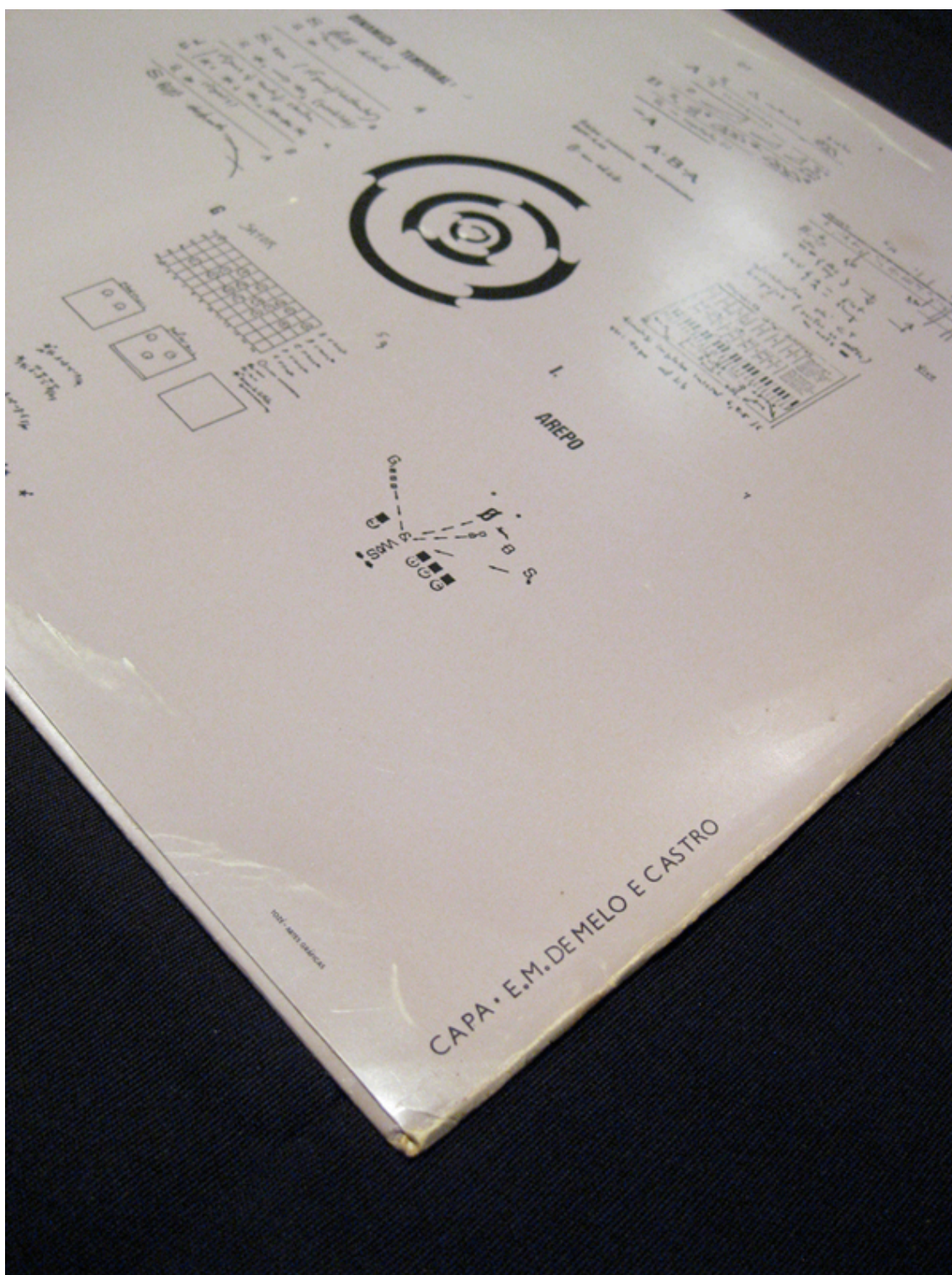


Imagem 15. Telectu, Belzebu, LP - pormenor contra-capa (versão a cores no CD).





Imagens 16A/16B. Telectu, Belzebu, LP - capa e informação extra incluída na edição.

(versão a cores no CD).









Imagem 18. Telectu, Off Off, LP - capa desdobrável (serigrafia de Palolo) (versão a cores no CD).



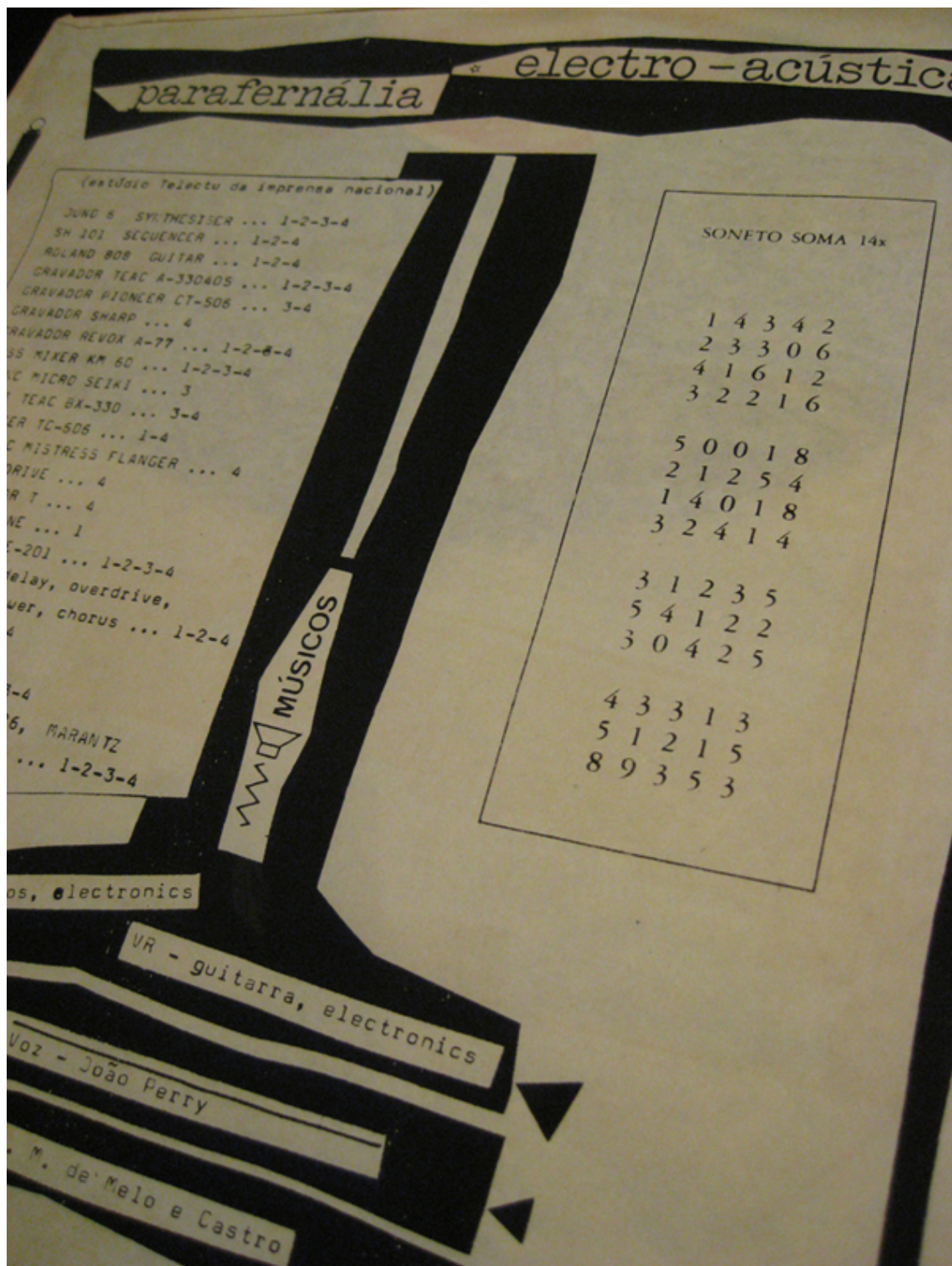


Imagem 19. Telectu, Off Off, LP - capa protectora interior com poema *Soneto Soma 14x* de Melo e Castro em primeiro plano.

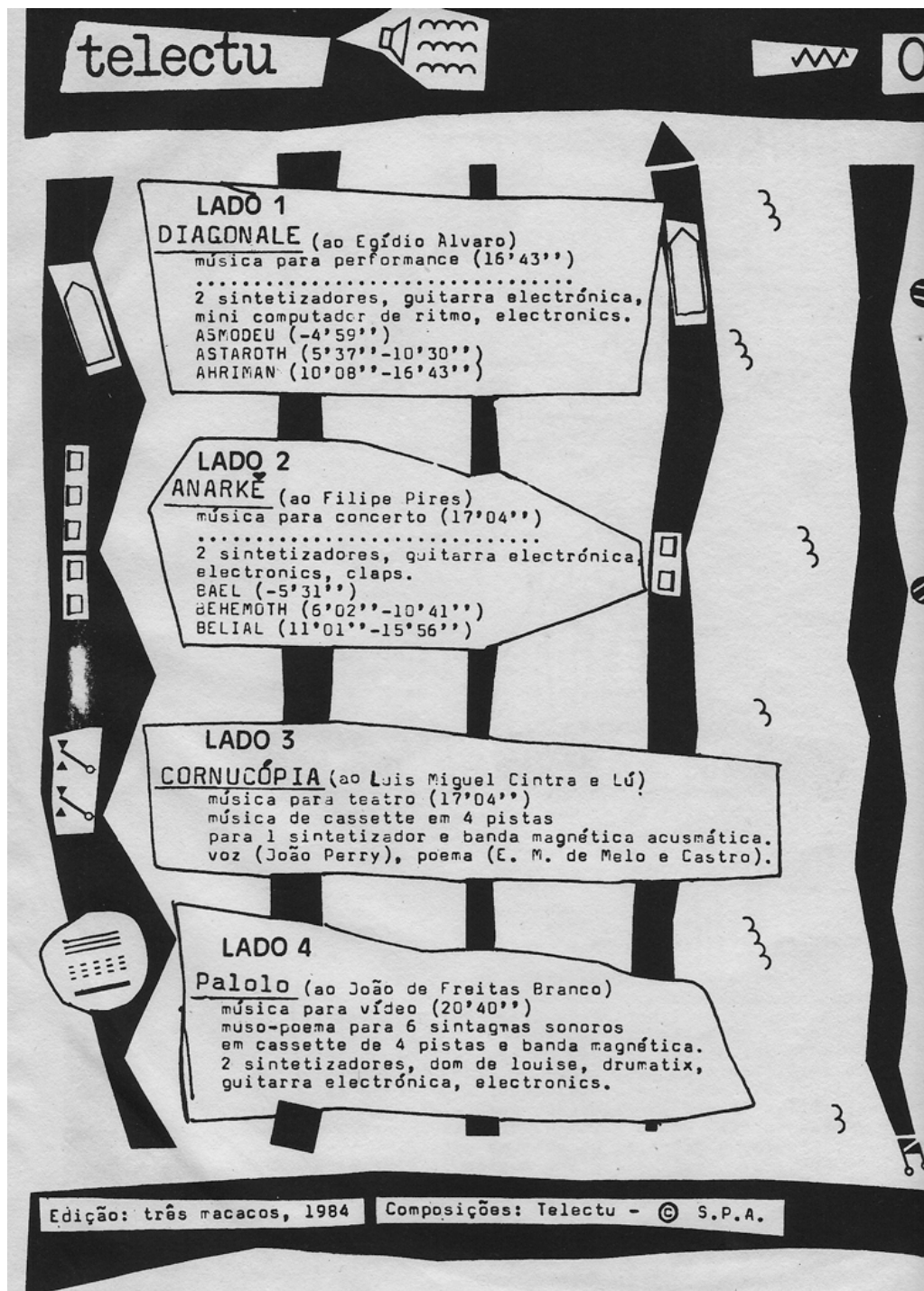


Imagem 20. Telectu, Off Off, LP - pormenor capa interior.

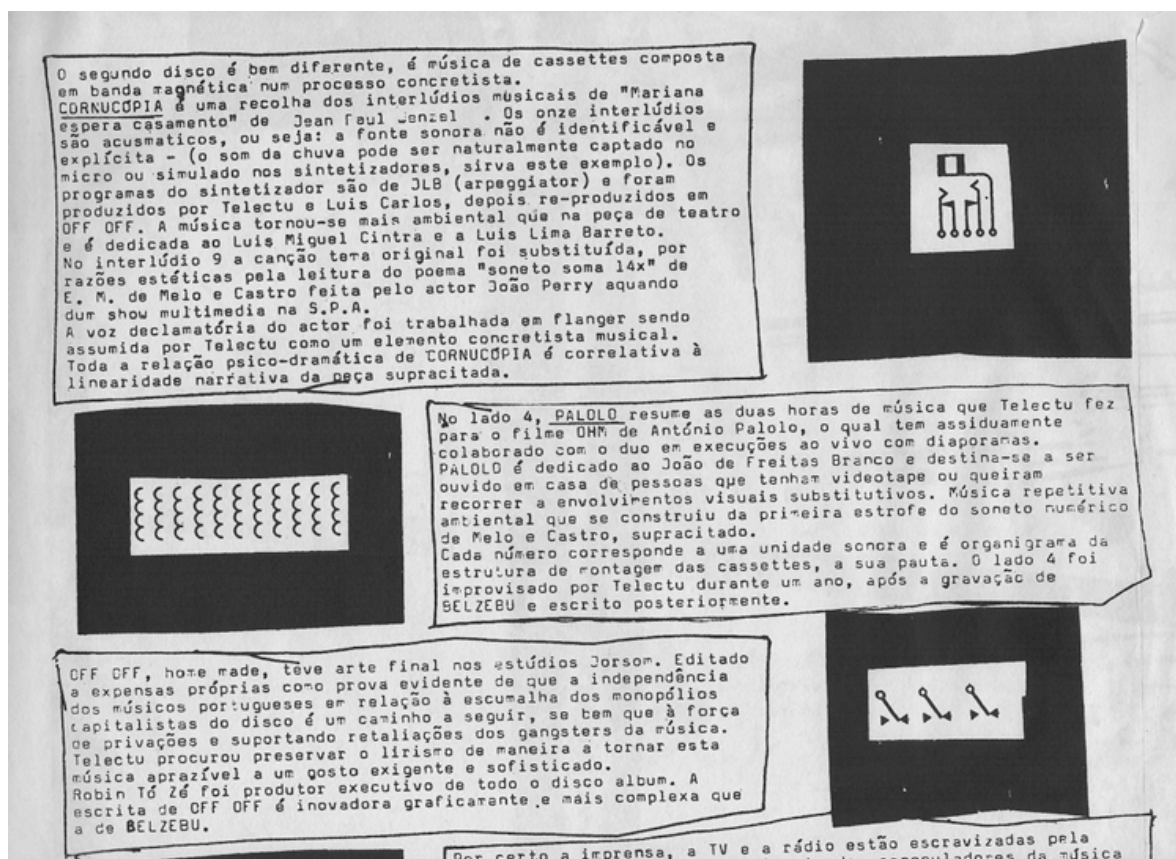


Imagem 21. Telectu, Off Off, LP - descrição do tema *Palolo* com referência à sua construção a partir da primeira estrofe do *Soneto Soma 14x* de Melo e Castro.